Germanistik

Die Muttergestalt im Drama des Sturmes und Dranges

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster

vorgelegt von
Heinz Hubert Saddeler
aus Düsseldorf

1937

Druck: J. B. Gerlach & Co., Düsseldorf
1938

Tag der mündlichen Prüfung: 24. November 1937.

Dekan: Herr Prof. Dr. Kratzer.

Referent: Herr Prof. Dr. Günther Müller.

Korreferent: Herr Prof. Dr. Heinz Kindermann.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547223_0081

Meinen Eltern!

Inhalt.

Einleitung 9

1. Kapitel.

Die Muttergestalt in der Dichtung der Aufklärung.
1. Die vorbürgerliche Welt Gottscheds und der „Deutschen Schaubühne". 9
2. Das Aufkommen der bürgerlichen Dichtung: Schnabel/Moralische Wochenschriften/Gellert. 15
3. Die bürgerliche Dichtung Lessings und die Werke seiner Zeitgenossen: „Miß Sara Sampson"/Pfeil, Cronegk, Weiße/„Emilia Galotti". 22

2. Kapitel.

Die Muttergestalt in der Dichtung des Sturmes und Dranges. 32
1. Der ausländische Einfluß. 32
2. Die deutsche Bewegung des Sturmes und Dranges. 34
3. Die törichte Mutter 40
   a) in der adeligen Familie
   Lenz „Der Hofmeister" / Wagner „Die Reue nach der That" / Sprickmann „Der Schmuck". 42
   b) in der bürgerlichen Familie
   Wagner „Die Kindermörderin" / Schiller „Kabale und Liebe". 53
   c) als dramatische Nebenfigur
   v. Gemmingen „Der Deutsche Hausvater" / Lenz „Der Hofmeister" / Klinger „Das leidende Weib" / Maler Müller „Das Nußkernen" und „Faust's Leben". 60
4. Die Mutter als Machtweib. 63
   Maler Müller „Golo und Genoveva". 63
5. Die gute Mutter. 65
   a) Die gute Mutter und die erwachsenen Kinder.
   Klinger „Die Zwillinge" / Lenz „Die Soldaten". 65
   b) Die gute Mutter in der Kinderszene.
   Goethe „Götz von Berlichingen" / Klinger „Das leidende Weib" / Maler Müller „Golo und Genoveva". 71
6. Die Gestalt der Kindesmörderin. 75
   a) Die Gestalt der Kindesmörderin in der Tendenzdarstellung.
   Wagner „Die Kindermörderin" / Maler Müller „Das Nußkernen" / v. Gemmingen „Der Deutsche Hausvater". 78
   b) Die untendenziöse, poetisch reine Behandlung des Kindesmordmotivs. 87
   Goethe „Der Urfaust". 87

Schlußwort. 90

Literaturverzeichnis. 91

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Einleitung.

In seinem Aufsatze in der „Literatur" (27, 1925): „Die Rolle der Mutter im bürgerlichen Trauerspiel" sagt Max Zollinger treffend: „Der stereotype harte Vater . . . steht für den Zuschauer wie für den Leser dermaßen im Vordergrund des Interesses, daß die ebenso verhängnisvolle und nicht weniger typische Rolle der Mutter gewöhnlich übersehen wird." Dieser Satz, den Zollinger nur auf das bürgerliche Trauerspiel bezieht, könnte, auf breitere Basis gesetzt, auf die ganze vorklassische Zeit angewandt werden. Eine erschöpfende Würdigung der Muttergestalt dieser Zeit und eine Untersuchung über deren Auftreten beziehungsweise Nichtauftreten weist die Literaturgeschichte bislang nicht auf, da neben der hervorstechenden Vaterfigur die bescheidene Muttergestalt ganz in den Hintergrund treten mußte. Wird die Mutter aber in den Kreis der Beachtung hineingezogen, so geschieht es meist nur mit wenigen Worten oder mit Teilurteilen. Vorliegende Arbeit soll nun dazu beitragen, das Verhältnis des vorklassischen Dramatikers zur Muttergestalt aufzuhellen; sie wird ein Bild geben über das Hereinwachsen der Mutter in die deutsche Dichtung und wird aufzeigen, wie Weltanschauung und Kulturleben in stets kongruierender Wirkung zum Mutterproblem stehen.

1. Kapitel.

Die Muttergestalt in der Dichtung der Aufklärung.

1. Die vorbürgerliche Welt Gottscheds und der „Deutschen Schaubühne".

Die das 17. Jahrhundert so machtvoll überstrahlende Sonne des allgewaltigen Barock war zur Jahrhundertwende langsam zum Absinken gekommen. Umso mehr drängten die das Jahrhundert erfüllenden ungeheuren Spannungen nach Lösung. In diesem Kampfe der Richtungen nach dem Diesseits oder dem Jenseits setzt sich der übersprudelnde Lebensdrang der damaligen Menschheit durch und streift die jahrhundertalten Bindungen christlicher Dogmatik und Sittenlehre mit ihrer Mißachtung rein-irdischer Freuden ab, um an ihre Stelle eine optimistische Lebensbejahung zu setzen, die ihre einzige Richtschnur und Sinngebung von der

sich ihrer selbst bewußt gewordenen Vernunft erhält. Eine neue Zeit ist im Anbruch, die große Geistes- und Kulturbewegung der Aufklärung, die auf Grund ihrer neuen philosophischen Erkenntnis und der durch sie bedingten neuen Lebensordnung einen neuen Menschen zu formen beginnt. Die pomphaft-heroische Dichtung des 17. Jahrhunderts, die auf den höfisch-aristokratischen Menschentyp des Barock zugeschnitten war, verliert zusehends an Boden und muß mehr und mehr Raum geben einer neuen Interessensphäre, dem aufgeklärten, bürgerlichen Menschen.

Dieser Wandel des Lebensbildes sollte nicht zuletzt auch für die Auffassung der Muttergestalt durch den Dichter von Bedeutung sein.

In der hohen Dramatik des Barocks kann von einer Gestaltung des Mutterproblems noch nicht die Rede sein, was aber auch von der Kunstgemeinde nicht als Mangel empfunden wird. Ist die Mutter dargestellt — wir finden sie nicht allzuoft — so ist sie den Anforderungen der barocken Tragödie entsprechend eben nur als Heroin dargestellt.[1]) Die poetische Erfassung wahrer und innerlicher Mütterlichkeit ist nicht im Sinne der Zeit gelegen; ihr kommt es auf die große tragische Geste an, nicht auf das innere Empfinden. In dieser Richtung verwendet dann der Dichter auch die Muttergestalt. Wir fühlen gleichsam, wie sie in den barocken Rahmen eingezwängt wird, wodurch sie aber in unseren Augen an Natürlichkeit verliert, denn die Mutter in ihrer wahren Natur neigt nicht zu heldisch großen Taten im Sinne der Barockheroik, ihr Leben und Kampf spielen sich in ihrer Seele ab, ihr Wirkungskreis ist die „kleine Welt". Die Dichter aber sind zu sehr von ihrer Gedankeneinstellung auf die „große Welt" hin befangen, als daß sie die kleine Welt der Familie und die Tätigkeit der Mutter in diesem Kreis in den Rahmen ihrer dichterischen Schöpfung hineinzuziehen gedenken. In des Dichters Blickfeld liegt allein das rauschende, heldische Leben der großen Gesellschaft, der Lebensraum der Familie dagegen ist für ihn nicht zum sozialen Begriff geworden, und so wird dieser Urzelle der menschlichen Gesellschaft keine Beachtung geschenkt. Erst durch die neue Weltanschauung, die zum bürgerlichen Lebensraum hindrängt und als Folge die bürgerliche Welt in die Sphäre der Literatur hineinziehen muß, wird der Darstellung des Familienlebens und damit der konkreten Gestaltung der Mutterfigur der Weg geebnet.

Wie aber dieser Wandel der Weltauffassung einer allmählichen Umbildung unterworfen ist, so haben wir ein fast ähnliches Bild der Entwicklung in der literarischen Welt festzustellen. Auch hier kein plötzliches Abreißen der höfischen Kultur, sondern ein allmählicher Übergang von der höfischen Dichtung zur bürgerlichen Kunstschöpfung.

Eine Zwischenstellung in diesem Wechsel der Schichten nimmt Joh. Christoph Gottsched (1689—1766) ein. Er will der große Reformer werden, der den Ideen der Aufklärung die Bahn weist in der Dichtung. Aber als Kind seiner Zeit ist er noch stark an die abklingende, als

[1]) Erwähnt seien: Julia und Plautia im „Amilius Paulus Papinianus" von Gryphius, „Sophonisbe" und „Agrippina" von Lohenstein.

Unterströmung weiterwirkende höfische Epoche gebunden. Auch für ihn ist die Auffassung von der ständischen Einteilung und ihrer strengen Einhaltung, wie sie die gesamte Barockwelt beherrschte, maßgebend. In den Spuren Opitzens, des Lehrmeisters der barocken Dichtkunst, wandelnd, verkündet auch er in seiner „Kritischen Dichtkunst", daß die Tragödie allein zur Darstellung der Großen dieser Welt, vor denen man Ehrfurcht und Bewunderung haben müsse, bestimmt sei. Gottsched stellt somit die Tragödie noch auf rein aristokratische Stufe, gibt ihr dabei aber eine offensichtliche Tendenz: die Dichtung soll sich in den Dienst der Aufklärung stellen und mithelfen, deren Ideen zu propagieren. Das Ziel ist die Erziehung des Menschen zur Moral, zur Moral nicht im christlichen Sinne, sondern zur Aufklärungsmoral auf Grundlage des gesunden Menschenverstandes. Ein Spiegelbild von Gottscheds und seiner Anhänger Schaffen gibt die von Gottsched 1741—45 herausgegebene Sammlung: „Die Deutsche Schaubühne". Neben zahlreichen Übersetzungen, vor allem aus der französischen Klassik, deren Sinn für Ordnung und Regel er hauptsächlich zum Maßstab für deutsches Dichten macht — das Ergebnis ist aber nur eine französische Dichtung in deutschem Gewande — bekommen wir einen Einblick in die Schöpfungen des deutschen Aufklärungsklassizismus.

In dieser „Mustersammlung" ist Gottsched selbst mit zwei Tragödien vertreten, in denen die Muttergestalt in die Handlung hineingezogen wird: „Die pariſische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra" und „Agis, König zu Sparta". Die Titel zeigen schon, daß Gottsched getreu seiner Theorie von der „aristokratischen" Tragödie sich hier nur in der hohen Gesellschaft bewegt. In diesen beiden Tragödien zeigt uns Gottsched den großen Einfluß, den eine Mutter in der Aufgabe der Staatslenkung auf ihren von Idealen erfüllten, aber in den Intrigen des Hoflebens noch unbekannten jungen Sohn nehmen kann. Um die Bedeutung dieses mütterlichen Einflusses in seiner Auswirkung noch zu vertiefen, greift Gottsched zum beliebten Mittel der Kontrastierung. So läßt er in der „pariſischen Bluthochzeit" die Mutter auf seiten der Intrige auftreten; die von Religionsfanatismus geleitete Königinmutter Catharina von Medici hat für die Toleranzideen, die ihr Sohn Karl IX. gegenüber den Hugenotten hegt, kein Verständnis; sie steht in der Gedankenwelt des despotischen Absolutismus und sucht mit allen Mitteln der Intrige den Sohn auf ihre Seite zu bringen. Der widerstandsschwache junge König erkennt wohl den verderblichen Einfluß der willensstarken und zielstrebigen Mutter, die durch ihr Ränkespiel bisher nur „Zwietracht, Mord und Leid" (IV, 3) über das Land gebracht hat. Doch er kann sich der Umklammerung der Mutter nicht entwinden. Zu gut weiß diese, wie auf einen jungen Menschen, dem große Macht in die Hand gefallen, der von einer Frau, und zumal von der Mutter gemachte Vorwurf der Zaghaftigkeit wirkt! Mit diesem letzten giftigen Pfeil auf das in Gewissenszweifeln schwankende Sohnesherz hat die Mutter alle guten Hemmungen zerstört und ihr Ziel, die blutige Bartholomäusnacht 1572, ist erreicht!

Diesem verderblichen Einfluß einer Mutter, der in ihrem Fanatismus jedes Mittel recht ist, um das — in ihren Augen natürlich — gute Ziel zu erreichen, stellt der Dichter in der Tragödie „Agis" die gute Herrschermutter gegenüber, die den staatsbeglückenden Absichten ihres Sohnes weitestgehend Unterstützung und persönliche Opfer gewährt. Bei dem Bestreben, das Sparta des Verfalls wieder seinem alten Glanze zuzuführen, wird der junge und idealistische König Agis auf das tatkräftigste unterstützt von seiner Mutter Agesistrata. Sie ist eine kluge, verständige Frau, die gerne ihrem Sohn mit Rat und Tat zur Seite steht. Aber nicht Herrschsucht und Ehrgeiz treiben sie hierzu, sondern nur die edlen Motive der Vaterlandsliebe. Auf Bitten ihres Sohnes erklärt sie sich dazu bereit, den reichen Spartanerinnen ein Vorbild zu sein und ihren großen Grundbesitz aufzuteilen, nachdem sie allerdings vorher das Für und Wider erwogen und das Gute der Absicht eingesehen hat. Es bindet sie eine innige Liebe an ihren Sohn, und Freud und Leid will sie mit ihm teilen. Sie steht nicht davon ab, den Sohn über die niederträchtige Denkweise ihres Bruders, den nur Eigennutz leitet, aufzuklären und ihn zu warnen. Als ihr Sohn durch die Intrige seiner Widersacher den Tod gefunden, verteidigt sie seine guten Absichten und bekennt sich offen und stolz zu seinem Werk. Als Opfer für diese Mutterliebe muß auch sie den Tod von Mörderhand hinnehmen. Zwei Mütter also, die bereits schon stark in den Aufgabenkreis der Handlung hineingreifen, doch wie verschieden ist ihre dichterische Auswertung! Catharina von Medici ist noch ganz in der Auffassung der barocken Tragödie als die von Ehrsucht und Fanatismus geleitete große Staatsperson und Intrigantin gezeichnet. Von einem inneren Verhältnis Mutter—Sohn kann hierbei gar nicht die Rede sein. Die Gestalt der Agesistrata wächst dagegen über diesen Rahmen hinaus. Neben den staatspolitischen Motiven erscheint hier schon die Mutterliebe als ein Agens. Wenn es auch Gottsched als dem reinen Verstandes- und Zweckdichter nicht gelingt, die Tiefen der Mutterliebe zu erfassen, so fühlen wir doch, daß es schon ein anderes Heldentum ist als das der barocken Menschen, das diese Mutter dazu treibt, treu zu den Idealen ihres Sohnes zu stehen, und dafür selbst den Tod zu erleiden.

Weist Gottscheds Agesistrata so schon Spuren eigentlicher Mutterliebe auf, so gibt uns Theodor Joh. Quistorpens Trauerspiel „Aurelius" ein Bild davon, wie wenig problematisch in dieser männlich orientierten Vernunftsepoche die Mutteridee dem Dichter werden konnte. Hier wird der Versuch gemacht, die innigen Bande zwischen Mutter und Sohn, die Mutterliebe, in den Konflikt zu bringen mit dem hohen römischen Ethos der Pflicht dem Staate gegenüber. Nichts verständlicher vom Aufklärungsstandpunkte aus, als daß hierbei die Mutterliebe unterliegen muß und sogar ohne jede Hemmung des eigenen Blutes — für den Verstandesmenschen besteht ja eine derartige überrationale Bindung nicht — der höheren Idee des Staates zuliebe schnell aufgegeben werden kann. Und so ist es denn möglich und im Sinne der Zeit durchaus nicht ab-

stoßend, daß bei der Witwe Fulvia im Kampf zwischen Mutterliebe und Römerstolz letzterer schnell den Sieg davon trägt. Sie, die eben noch als Mutter über die Ermordung ihres Sohnes bittere Klage geführt, vom Kaiser wegen des Meuchelmordes an ihrem einzigen Sohne und Ernährer unbedingte Genugtuung gefordert hatte, wandelt ebenso schnell ihre heftigen Gefühle empörter Mutterliebe in Haß gegen ihren Sohn Valerius um, als sie hört, daß dieser von Freiheitsdrang beseelt, den Kaiser Trajan stürzen wollte. Das Bewußtsein, freie Römerin zu sein, steht bei ihr bedeutend höher, als der Instinkt der Mutter. Ein Begreifenwollen der Absicht ihres Sohnes gibt es für sie nicht. Für sie ist Valerius nur noch „Aftersohn" und „Schandfleck der Familie" (V, 2). In der Verleugnung ihrer Mutterliebe geht sie sogar so weit, daß sie sich vom Kaiser die Gunst ausbittet, den Mörder Aurelius an Sohnes statt annehmen zu dürfen. Weinend vor Freude umarmt sie ihren neuen Sohn. Einem solchen Werke gänzlicher Verkennung der Mutterliebe und des Muttergefühls konnte der Dichter obendrein noch den Untertitel geben: „Denkmal der Zärtlichkeit" mit der Begründung, daß solch rührende Zärtlichkeit (!) Rom noch nicht erlebt habe, und „solch ein Werk ist eines Denkmaals wert" (V, 5). Wir sehen hier wieder, wie das rein verstandesmäßige Schaffen, wie es Gottsched als unbedingte Grundlage verlangt, in dem Dichter das Erkennen wahrer, naturgegebener Gefühle unmöglich macht, und so dem Aufklärungsmenschen Handlungen, die spätere Zeit als Unnatur ablehnt, als durchaus tugendhaft und vorbildlich erscheinen läßt.

Wie Quistorp bewegt sich auch Johann Elias Schlegel in seinem Trauerspiel „Hermann" (1741) noch ganz in den Spuren Gottsched'scher Regeldetrie. Zwar ahnt Schlegel bei seiner großen Begabung die neuen Wege, die die Dichtung gehen wird, steht aber zu sehr in Gottscheds Bann, um eine Realisierung seiner Gedankenwelt zu verwirklichen. Jedoch wagt dieser junge Dichter schon einen großen Schritt zu tun, um sich aus der diktatorischen Einschnürung zu befreien: er geht an eine Loslösung seiner Dichtung vom vorgeschriebenen Stoffgebiet heran. Schlegel fühlt bereits den Wert der bodenständigen Dichtung. Aus dieser inneren Neuorientierung heraus verläßt er das Gebiet der (französisch zurechtgestutzten) Antike und wendet sich zur deutschen Heldengeschichte, zum deutschen Lebensraum. Die Mutter, die in dieser deutschen Fürstentragödie auftritt, ist ganz im Sinne der germanischen Heldenmutter aufgefaßt, ein Frauenbild, das der Gedankenwelt des Barocks nicht fern steht. Diese Mutter findet ihre größte Freude an der Tapferkeit und dem Wagemut ihres Sohnes, des Cheruskerfürsten Hermann, und schreckt auch selbst nicht davor zurück, die Männer im heißen Kampfgetümmel zum Durchhalten anzufeuern. Für die schwankende Haltung ihres Sohnes Flavius, der zu ihrem Leidwesen dem verweichlichenden römischen Einfluß zugänglich ist, kann sie kein Verständnis aufbringen, und sie verurteilt ihn als Verräter am väterlichen Blut aufs äußerste. Im Vergleich zu den übrigen Muttergestalten des Aufklärungsklassizismus stellen

wir an dieser Muttergestalt Schlegels einen neuen Zug fest, nämlich die Betonung des nationalen Elementes, eine Tat, die umso höher zu bewerten ist, als zu dieser Zeit die Gefahr der Überfremdung deutschen Lebensstiles durch die mehr und mehr einsetzende Beeinflussung durch die femine französische Rokokokultur immer deutlicher zutage tritt.

Von den selbständigen deutschen Lustspielen der „Deutschen Schaubühne", in denen die Mutter eine charakteristische Figur abgibt, ist vor allem das Lustspiel der Frau Gottsched „Die ungleiche Heirat" zu nennen. Der moralische Zweck dieser Komödie geht dahin, dem jungen Bürgersohn zu zeigen, daß er trotz Reichtums und guten Willens als Bürgersohn immer nur als Eindringling in den höheren Kreisen gelten wird. Damit werden von seiten der Dichterin die Standesschranken als berechtigt erklärt und die Verliebten vor einer standesungleichen Heirat gewarnt. Vor diesen Schranken hat jedes Gefühl der Liebe haltzumachen, und der Verstand hat sein nüchternes: non licet auszusprechen. Aber nicht nur der reiche Kaufmannssohn wird in seiner komisch-unglücklichen Lage geschildert, sondern auch die Unmoral gewisser Adelskreise wird hier zum ersten Male dem Lächerlichen preisgegeben. Nach dem Muster der französischen Typenkomödie wird in der Mutter, der Frau von Ahnenstolz — nomen est omen! — der übertriebene Adelsdünkel angeprangert. Sie lebt in dem Wahn, daß Kranksein nur ein Privileg vornehmer Leute und ein Zeichen unbedingten Adels sei. In Gesellschaft brüstet sie sich mit ihrem „vornehmen-siechen" Körper — Situationen, die größten Lacherfolg nach sich ziehen mußten. Auch die Verheiratung ihrer Tochter steht bei ihr nur unter dem Aspekt der „Standes"-ehre. Das Gefühl der Tochter spielt für sie keine Rolle, sie hat sich den Anschauungen und Absichten der Mutter unbedingt zu fügen. Daß sie einen bürgerlichen Schwiegersohn bekommen soll, ist der Frau von Ahnenstolz ein großes Leid, aber das Geld dieses reichen jungen Mannes ist zur Sanierung des daniederliegenden Familienvermögens nur zu willkommen; jedoch wird sie ihn nie anerkennen können. Die Mutter hat ihre Tochter bereits so beeinflußt, daß auch diese die Heirat nicht als vollwertig ansieht, und die Tochter ist ganz Sprachrohr der Mutter, wenn sie sich zu sagen erdreistet: „daß ein Fräulein einem bürgerlichen Mann keine eheliche Treue schuldig sey" (II, 1). Eine solch typisierte Muttergestalt erfüllt ganz und gar die Absicht, die ihr von der Dichterin gegeben: durch Lächerlichmachung und Übertreibung ihrer Schattenseite Erreichung des moralischen Endzwecks bei möglichster Belustigung des Zuschauers!

Auch die übrigen Lustspieldichter der „Deutschen Schaubühne" gehen über den Rahmen der Vorschrift Gottscheds und des Vorbildes seiner Frau nicht hinaus, sei es, daß A. G. Uhlich in dem „Unempfindlichen" das „Weiberregiment" (I, 9) einer Xantippe ironisiert, die die häusliche Autorität des Vaters vollkommen untergräbt, sodaß die zwölfjährige Tochter dem Vater gegenüber erklären kann: „Sie können nichts befehlen, Das hat mir die Mama wohl zwanzigmal gesagt . . . Die

Mama, sie sprach: den Vater und die Magd / Und Ernsten (den Diener) brauchstu nicht, wenn du nicht willst, zu hören: /" — sei es, daß J. E. Schlegel in seinem „Geschäftigten Müßiggänger" das Possenhafte zweier überaus einfältiger Muttergestalten herausarbeitet, die in ihren Kindern die vollendetsten Menschen der Welt sehen. Daß es dabei zu allerhand lächerlichen Komplikationen kommt, ist natürlich. Eine köstliche, mütterliche Narrheit und Eingenommenheit verhöhnende Szene bietet der Dialog der beiden Mütter, die sich gegenseitig ihre heiratsfähigen Kinder anpreisen. Keine von beiden Müttern ist hierbei gewillt, zuzugeben, daß ihr Kind etwa dem anderen an Qualitäten nachstehe. Und so versteigen sich beide Mütter in ihrem Eifer zu den tollsten Lobsprüchen. Die Mutter des Jungen verrennt sich in ihren Übertreibungen sogar so weit, daß sie als letzten Trumpf ausspielt, ihr Sohn könnte Torten backen, die unvergleichlich seien! In ihrer Art sind auch diese Mütter gut gelungene Typen, die auf dem Wege über das Lustspiel mithelfen sollen, Mängel des alltäglichen Kleinlebens zu beheben.

Das Ergebnis der „Deutschen Schaubühne" zeigt, daß durch Gottscheds „Kritische Dichtkunst" die deutsche dramatische Dichtung wieder einmal in feste Bande geschnürt ist. Die Welt des Bürgertums ist der Tragödie weiterhin verschlossen, und das Lustspiel dient ebenso wie in der vorgottschedschen Zeit nur zur Wiedergabe von komischen Zerrbildern aus diesem auf der ernsten Bühne immer noch nicht anerkannten Stande, — allerdings mit der neuen Begleiterscheinung des moralischen Zweckes, wobei dann auch schon Schattenseiten des Adels angegriffen werden. Durch diese alleinige Einweisung des Bürgertums in die Welt des Lustspiels und durch seine Ausschließung aus dem Darstellungsfelde der Tragödie ist natürlich an eine ernste Würdigung des bürgerlichen Familienlebens nicht zu denken. Für den aristokratisch orientierten Dichter existiert der Begriff Familie überhaupt noch nicht. Somit müssen auch die Muttergestalten in der Dichtung dieser Zeit der Innerlichkeit und Tiefgründigkeit entbehren, weil sie nicht in ihr eigentliches Lebens- und Schaffensgebiet hineingestellt werden, sondern, losgelöst vom Familienbereiche, in einen Handlungsbezirk hineingezogen werden, der außerhalb des ihnen von Natur gegebenen Aufgabenkreises liegt. Die Möglichkeit und der Drang, die Mutter in ursprünglicher Bedeutung in die Dichtung hineinzubringen, wird sich erst dann für den Dichter ergeben, wenn sein Augenmerk fortgelenkt ist von dem öffentlichen Leben, das der echten Frau und Mutter an sich schon fernliegt, und dafür die Welt der bürgerlichen Familie in seine Interessensphäre rückt.

2. Das Aufkommen der bürgerlichen Dichtung:

Schnabel/Moralische Wochenschriften/Gellert.

Während Gottsched für den dramatischen Dichter vorerst die Blickrichtung auf die bürgerliche Welt versperrt hat, steht dem Roman dagegen durch die Einordnung in die „niedrige" Gattung von Gottscheds

Seite aus schon eher der Weg in die bürgerliche Sphäre offen. Ihm ist ja die Welt des Mittelstandes zugewiesen, und so können wir in der Entwicklung feststellen, wie der bürgerliche Mensch zuerst in der Romanliteratur seinen ihm gebührenden Platz erobert. Im Gegensatz zur Dramatik, die unter Gottscheds „Diktatur" an die Kraftquelle Frankreich gebunden bleibt, kommt der Roman unter den Einfluß des sich allmählich im westlichen Europa Geltung verschaffenden Inselreiches. In England hat der Dichter den Anschluß an das Volkstum schon lange gefunden (Shakespeare!). Das Bürgertum, reich und einflußkräftig, kennt keine ständische Abstufung wie im absolutistischen Frankreich und dessen Beeinflussungsgebiet Deutschland. Joel sagt einmal treffend: „Das höfische Frankreich erzog den Adeligen, England aber erzog schon den Bürger" (I. S. 609). Von England her wird bald zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Roman Defoes „Robinson Crusoe" (1719) bekannt, jedoch sieht man in Deutschland nur den Abenteurer Robinson, während man die bürgerlich-puritanische Seite noch nicht auswertet. Die Nachahmungen bleiben eben nur abenteuerlicher Unterhaltungsstoff, Sinnenkost des Lesers. Da wird im Jahre 1731 dieser Romanrichtung durch Johann Gottfried Schnabels „Insel Felsenburg" eine neue Wendung gegeben. Eine neuentdeckte Welt der Darstellung ersteht vor unseren Augen. Schnabel versteht es, mit der Idee des so beliebten Abenteuerromanes Grundfragen seiner Zeit zu verflechten. Er stellt zwei Welten gegenüber: auf der einen Seite die ränkesüchtige, unmoralische vorbürgerliche Welt, auf der anderen Seite das ruhige, tugendhafte Leben, wie es in dem auf der Insel gegründeten Idealstaat fernab von der „unsozialen und schlechten" Welt Europas geführt wird. Hier kommt es darauf an, Anfänge einer neuen Gesellschaft zu zeigen. Das gesamte alte Europa des 17. Jahrhunderts wird in Bausch und Bogen verdammt. Zum ersten Male wird die soziale Frage akut. Schnabel läßt drei Männer und eine Frau auf die Insel verschlagen werden, und so treten neben dem Abenteuerlichen die Fragen des Zusammenlebens, der sozialen Einordnung auf. Liebe und Ehe, schon fast in Rousseauischer Naturauffassung, spielen eine große Rolle. Ein ideales, bis dahin in der neueren deutschen Literatur noch nicht gesehenes Familienleben herrscht zwischen Albert und Concordia. In glückseliger Eintracht leben sie naturverbunden mit ihren acht Kindern auf der Insel. Der Mutter fällt die Belehrung und Erziehung der Kinder zu, während der Vater für die praktische Ausbildung der Jugend sorgt. Und so wird hier der erste Versuch gemacht, der Mutter im Rahmen des Familienlebens schon eine gewisse Bedeutung zuzulegen, wie sie der Auffassung im deutschen Bürgertum entsprechen konnte.

Dieses Hinstreben Schnabels zur Gestaltung der Gedankenwelt des deutschen Bürgertums hat aber neben der Beeinflussung durch die bürgerlich-puritanische Literatur Englands noch eine andere bedeutende, innerdeutsche Wurzel: die Gefühlskultur des aus bürgerlichen Kreisen geborenen Pietismus. Im 17. Jahrhundert noch eine religiöse Unterströmung im Kampf gegen die Bevormundung durch die autoritative

Orthodoxie, wird der Pietismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts immer mehr zur Volksbewegung, die sich auch bald mit ihren strengen sittlichen Forderungen, begründet auf wahrer Herzensfrömmigkeit und dem Verlangen nach innerer Aufrichtigkeit, das Allgemeinleben erobert. Verlangt die rationalistisch-philosophische Richtung der Aufklärung die strenge Betonung des Verstandes, des „gesunden Menschenverstandes", als die Grundlage allen Handelns und aller Moral, so verlagert sich die pietistisch-religiöse Richtung rein auf das Herz und damit auf das Gefühl: und so tritt zu dem „gesunden Menschenverstand" in Gegensatz das „gesunde Menschengefühl". Neben der starken Betonung der Vernunftmoral finden wir also eigenartigerweise die Gefühlsmoral des Pietismus. Und doch laufen beide Ströme als gleichberechtigte Elemente der menschlichen Handlungen wie Brüder mit gemeinsamem Ziel aber verschiedenen Wegen nebeneinander her. „Der eine zieht die Wirklichkeit vor den Richterstuhl des gesunden Menschenverstandes, der andere vor den Richterstuhl des Gefühls. Aber in Wahrheit ist es doch immer der Richterstuhl des Ichs."[2]) Und das ist eben die große Tat, die Lösung vom Objekt und die befreiende Wendung zum Subjekt hin.

In Schnabels Roman „Insel Felsenburg", in dem zum ersten Male die Momente des Pietismus gestaltet werden, bekommen wir ein Bild von der Auswirkung der neuen bürgerlichen Gefühlskultur auf den deutschen Menschen. Dem „politischen" Menschen tritt jetzt der „redliche" Mensch gegenüber. Redlichkeit, Liebe und Treue sind die Ideale, die das erstarkende Bürgertum auf sein Banner schreibt. Und jetzt auch beginnt man den Wert der Familie zu erkennen als das Fundament der Gesellschaft[3]). Schnabel zeigt, wie auf der Grundlage von reinen und tugendhaften Familien ein Idealstaat gegründet werden kann, dessen Existenz längst nicht Utopie zu bleiben braucht. Aufgebaut wird diese Gemeinschaft nach patriarchalischem Prinzip. Hier trifft sich die Anschauung Schnabels mit der gleichen Auffassung der gesamten, so männlich orientierten Aufklärungszeit, die dann in der Praxis zur unumschränkten Vatergewalt ausartet. So ist es erklärlich, daß, wenn nun auch die Familie als neu entdecktes Gebiet in die Literatur eindringt, doch vorerst noch ein Mitglied dieses Kreises im Hintergrund zurückbleibt, die Mutter. Trotzdem einerseits beide Bewegungen, Aufklärung sowohl wie auch Pietismus, die Möglichkeit bieten könnten, sich dem mütterlichen Lebensraum und ihrer sozialen Aufgabe im Familienkreise zu nähern, die Aufklärung einmal mit ihrer Hinwendung zum Bürgerlichen, der Pietismus durch seine Gefühlskultur und die Betonung deutscher Innerlichkeit im Gegensatz zur französifizierenden Galanterie, — so sperren sich andererseits beide Bewegungen, der Mutter eine Aktivität zuzumessen. Die Muttergestalt wird noch nicht in die Problemstellung der Zeit hineingezogen, ihre Lösung bleibt dem Manne allein überlassen, der das

[2]) G. Müller: „Aufklärungszeitalter." Freiburg 1931.

[3]) Borchert, S. 251.

allein verantwortliche Haupt der Familie ist. Neben ihm spielt die Mutter nur eine untergeordnete Rolle, und von einer Gleichsetzung der beiden Elternteile ist keineswegs die Rede, was im Pietismus seine Begründung findet im religiösen Gesetz des Patriarchats, und in der Aufklärung durch das Naturrecht philosophisch belegt wird. Und so räumt denn auch das aus diesem Geiste entsprossene, und noch später so beliebte Hausvaterdrama der Mutter gar keinen Platz ein; denn es handelt sich ja meist um die problematischen Gegensätze zwischen der alten und der jungen Generation, während es die Aufgabe der Mutter im allgemeinen ist, in den Herzensangelegenheiten ihren Kindern helfend zur Seite zu stehen. Dieses darzustellen aber ist noch nicht die Forderung der Zeit.

Auch die sich jetzt weiterhin stärker bemerkbar machende Befruchtung deutscher Geistesart durch die stammverwandte englische Kultur und Literatur trägt zur Beeinflussung der Gestaltung des Mutterproblems vorerst noch wenig bei, wohl ist sie aber dazu angetan, die Gesamtstellung der Frau, sei es als junges Mädchen oder als Gattin, zu heben. In England, dem klassischen Lande des selbstbewußten Bürgertums, entstehen zu Beginn des 18. Jahrhunderts die bürgerlichen *moralischen Wochenschriften*, „die sich in Abhandlungen, Plaudereien, Briefen, Dialogen nicht so sehr mit den öffentlichen Angelegenheiten beschäftigen, als mit häuslichen und moralischen, mit den inneren Angelegenheiten des Mittelstandes, mit Religion, Freidenkerei, Schöngeisterei, mit Sitten und Moden, mit Liebe, Ehe, Kindererziehung und Schulfragen".[4]) Somit werden die moralischen Wochenschriften zu Mitbegründern und Propagandisten der bürgerlichen Moral und Sittlichkeit (Hauptvertreter in England: Steeles und Addisons „Tadler" 1709—11, und „Spektator" 1711 –12). In diesen moralischen Wochenschriften ist der Keim gelegt zum späteren Familienroman und zur bürgerlichen Dramatik. Mit der Hinwendung des Interesses zum Familienleben wird auch die Anteilnahme an dem Leben der bürgerlichen Frauenwelt geweckt. Man kümmert sich jetzt um den bisher stark vernachlässigten Lebensraum der Frau, beschäftigt sich mit ihrer Bildung, ihrem Aufgabenkreis, und stellt gerade an die Frau die sittliche Forderung der Aufklärungszeit, nämlich die Tugend, oder was gleichbedeutend ist, die Keuschheit. In England ergreift Richardson die Idee der moralischen Wochenschriften und schreibt seine großen Familienromane, in deren Mittelpunkt der Sieg der reinen tugendhaften Liebe, der „chaste love", über das Laster steht. In diesen Romanen stellt sich Richardson ausgesprochen auf seiten des Bürgertums und verteidigt die verfolgte Tugend des unschuldigen Bürgermädchens gegenüber den von französischer Lüsternheit infizierten adeligen Kavalieren. Seine Absicht ist es, „zu warnen vor der Leidenschaft und den Künsten der männlichen Verführung, zu warnen auch vor einer Ehe, die die Leidenschaft schließen

[4]) Eloesser: „Die deutsche Literatur", S. 82.

will".[5]) Der Erwerb der Tugend und ihre konsequente Behauptung ist die Hauptaufgabe des jungen Mädchens. Und so verbreitet Richardson „ein Erziehungsprogramm, an dem die Mädchen, in geistiger, seelischer und körperlicher Beziehung gebildet werden sollen. Seine Heldinnen waren Muster an Tugend, von denen alle Mädchen des gebildeten Europa lernten". (M. Wesly, Leipzig 1933.)

Wenn auch Richardson schon seine Heldinnen in dem Verhältnis zu ihren Müttern schildert, so beschränkt sich das doch noch auf reine Förmlichkeiten und absolute Unterwerfung. Eine Ausnahme bildet lediglich Anna Howes in der „Clarissa", die aber ausdrücklich von dem Verfasser getadelt wird. Und die Mutter Annas ist eine absolut nichtssagende Figur, die gar nicht den Mut zur eigenen Initiative aufbringt.

Das aus seiner selbstverschuldeten Unbeachtetheit wieder zu Wohlstand und Selbständigkeit aufstrebende deutsche Bürgertum, das des kleinmütigen Hinhorchens auf eine ihm zudiktierte, wesensfremde Kunstauffassung müde geworden war, bietet in seinem Verlangen nach einem eigenen, dem Standesbewußtsein verbundenen Kunstideal für die aus England herüberströmenden Anregungen den günstigsten Keimboden. Und so fassen die moralischen Wochenschriften in Deutschland zunächst in Übersetzungen, dann in Eigenschöpfungen schnell Fuß. Auf der Basis des neuen Bürgerethos hebt ein eifriges Theoretisieren an, dessen Mittelpunkt die Frauenfrage erheblich näher rückt. Bezeichnend ist es für Gottscheds Zwischenstellung in den Zeiten, daß er, der Vertreter des heroisch-französisierenden Theaters, gleich die bürgerlich-volkserzieherische Aufgabe der moralischen Wochenschriften erfaßt und selbst an die Herausgabe der „Vernünftigen Tadlerinnen" (1725—26) geht. In der Vorrede der zweiten Auflage sagt er, er wolle besonders den deutschen Frauenzimmern ein Blatt in die Hände bringen, welches ihnen zu einer angenehmen Zeitkürzung dienen, und doch von nützlicherem und lehrreicherem Inhalt sein solle, als die gewöhnlichen Romane. In diesen Worten ist die Gesamtlinie der deutschen moralischen Wochenschriften ausgesprochen. Sie wenden sich durchweg an die heranwachsende Frau, um ihr in leichtfaßlicher Form eine dem Aufklärungsmaß entsprechende Bildung zuzutragen, wodurch sie erst imstande sei, später ihre Pflichten als Gattin und Mutter voll erfüllen zu können. Kommt aber dann in diesen Zeitschriften der Aufgabenkreis der Mutter zur Sprache, dann bleibt die Polemik in Äußerlichkeiten stecken, und so verschwindet die große seelische Dreieinheit Vater-Mutter-Kind noch ganz gegenüber der zu Beginn des Jahrhunderts als hochwichtig angesehenen Bildungsaufgabe.

Die zunehmende Verbürgerlichung der Aufklärung läßt den moralischen Wochenschriften bald die Romanschöpfung folgen, die der Geschmacksrichtung der neuen Leserwelt vollauf entspricht, den bürgerlich-moralisierenden Familienroman Gellerts (1715–1769). War Schnabels „Insel Felsenburg" noch stark mit den Banden des abenteuer-

[5]) Kluckhohn, P.: „Die Auffassung der Liebe", S. 76.

lichen Romans verknüpft, so tut Gellert 1747 den Schritt, für den englisches Vorbild (Richardson!) und die moralischen Wochenschriften den Boden geebnet hatten. In seinem Roman „Die schwedische Gräfin von G." verläßt Gellert den Darstellungsraum des herkömmlichen Romans. Er wendet sich ab von dem großen Staats- und Abenteuerroman, die große Welt mit ihren äußeren Geschehnissen berührt ihn nicht, die kleine Welt, der bisher mißachtete Boden des Familienlebens, des Ehelebens, die Stellung der Frau in diesem Kreise, das alles erweckt sein Interesse. Hier spielt die Erkennung der weiblichen Psyche — übrigens ein anschauliches Spiegelbild, wie weit die rein rationelle Erfassung des Komplexes Frau zu deren Verkennung führen kann! — eine bedeutende Rolle; aber es ist nur die Gattin, die zwischen zwei Männern steht, das Mutterproblem als solches findet auch hier noch keine Beachtung. Das Ideal des Aufklärungsromanes ist eben der Kampf um die Tugend und die Erhaltung der Keuschheit, die den Nachstellungen der verführerischen „galanten" Welt ausgesetzt ist, aber aller Sinnlichkeit widerstrebt und triumphierend aus diesem Kampfe hervorgeht. So kommt es, daß unter diesen Frauengestalten hauptsächlich die verfolgte Tugend — als deren Personifikation gilt das junge, bürgerlichen Kreisen entstammende Mädchen (Richardson), oder wie wir es bei Gellert sehen, die schöne junge Frau, deren Weltanschauung vollkommen an die der bürgerlichen Welt angeglichen ist — in den Vordergrund tritt. Die Mutter wird als tugendfest angesehen, sie hat diesen Kampf bereits hinter sich; ihr glückliches, von der Außenwelt noch wenig beachtetes Leben im Kreise ihrer Kinder ist der Preis dieses Kampfes. Zu der Aufgabe, die Mutter als wirkende Kraft in den Darstellungsraum hineinzubringen, fühlt sich der Dichter somit noch nicht berufen.

Aber nicht nur in der Festlegung der bürgerlichen Tendenzen im deutschen Roman ist Gellert richtunggebend; auch auf dem Wege der Komödiendichtung beschreitet er neue Bahnen. Er verläßt das Gebiet der „possenhaften Typenkomödie"[6]), in der der Bürger nur zur Zielscheibe des Spottes und der Narrheit wurde, und lehnt sich an die französische Schöpfung der „comédie larmoyante" an, die Neubert als die letzte Entwicklungsstufe vor dem eigentlichen bürgerlichen Drama bezeichnet[7]). In diesen rührenden Lustspielen, deren Niveau schon rein bürgerlich ist, — Lessing lobt sie „als wahre Familiengemälde" (Hamb. Dramaturgie. Nr. 22) — verfolgt Gellert die moralisch-aufklärende Tendenz der Zeit gegen das Laster. Schon in seinem ersten Lustspiel „Die Betschwester" (1745) kündigt sich ein Fortschritt gegenüber der Komödie der „Deutschen Schaubühne" an. Der komische Typ wird zum lächerlich gemachten Charakterbild abgerundet, mit dem moralischen Endzweck, daß an einem in realistischer Weise dargestellten unmoralischen Charakter der Bürger vor dergleichen Personen seines Standes Abscheu bekomme, daraus aber den Nutzen ziehe zu einer besseren Handlungs-

[6]) Schneider, S. 104.
[7]) Klemperer-Hatzfeld-Neubert, S. 363.

weise. Im Rahmen dieser echt rationalen Absicht, sittlich und nutzbringend zu wirken, führt uns so Gellert in der „Betschwester" ein höchst unmoralisches Mutterbild vor Augen. Unter der scheinheiligen Maske übergroßer Frömmigkeit treibt diese Mutter ein frevelhaftes Spiel, „denn es stellt sich heraus, daß diese Frau betet, nicht nur um ihrer Eitelkeit, ihrem Geiz und ihrer Faulheit zu frönen, sondern daß sie das Beten wie Bibellesen, Fasten und Stiftungen-machen betreibt, um sich den Himmel zum Freunde zu machen, damit er ihr dafür ‚ihre Kapitale vermehren, ihre Interessen segnen, und ihr Haus wohl in acht nehmen' möge. Ihre Andacht ist ein Geschäft mit dem Himmel."[8]) Hier finden wir die Scheinheiligkeit Tartüffs im Bunde mit der Habgier Harpagnons. Die einzigen Richtlinien für die Lebenshaltung der Frau Richardin sind die wucherische und habgierige Sorge um die Vermehrung des Kapitals und die Betonung ihres guten und frommen Ansehens nach Außen. Wenn es gilt, ihren Namen in aller Munde zu bringen, überwindet sie sogar ihren großen Geiz, und so gelingt es ihr, durch große öffentliche Stiftungen für die Kirche in den Ruf einer wohltätigen Frau zu kommen — dagegen im Stillen für die Armen etwas zu geben, hält sie für überflüssig und nicht ertragreich. Daß diese unedlen charakterlichen Grundzüge der Frau alles Mütterliche nehmen und im Verhältnis zur Tochter in Herrschsucht und Tyrannei ausarten, ist zu leicht verständlich, und es verwundert nicht weiter, wenn die Tochter in der Hand dieser egoistisch bestimmten Mutter zu einem willenlosen Werkzeug geworden ist. Christianchen ist in dieser erdrückenden Atmosphäre schüchtern und einfältig geblieben, „aber es ist kein Fehler der Natur, sondern einer unachtsamen und sklavischen Erziehung . . . Die Mutter hat alle diese guten Regungen zurückgehalten, und ihrer Tochter nur die Anleitung gegeben, eine Betschwester und eine karge Wirthin zu werden" (I, 9). Unter dem Vorwande, alles Schlechte von Christianchen fernhalten zu müssen, nimmt sie ihrer Tochter jede weitere Bildungsmöglichkeit und hält sie nur zum Nähen und Singen an. Diese Frau, bei der Geld die Hauptrolle spielt, betrachtet natürlich auch die Verheiratung ihrer Tochter nur vom geschäftlichen Standpunkte aus; Rücksichtnahme auf die Regungen der Liebe in dem jungen Mädchenherzen ist ihr in ihrer Gefühlslosigkeit für Ideale völlig fremd. Eine Mitgift von 5000 Talern, wovon sie sich schwerstens trennen kann, will sie nur unter der Bedingung geben, daß das Geld wieder ausgeliehen werde, um weiter Zinsen zu bringen. Kleider dürfen nicht davon angeschafft werden. Die Mutter will großzügigerweise noch einige Kleider mitgeben · die aber nicht zu tragen sind, da sie der Modezeit der Großeltern entstammen!.

In der Gestalt der Frau Richardin ist uns so in der deutschen Komödie zum ersten Male eine Mutterfigur dargestellt, an der nicht wie bisher nur i r g e n d e i n Laster in großer Aufbauschung vorgeführt wird, sondern hier ist bereits in fast psychologischer Studie ein Lasterkomplex angedeutet, der sich auf den Gesamtmenschen auszudehnen ver-

[8]) E. May, S. 134.

sucht. In allem sehen wir, daß Gellert sich bemüht, die Gestalt der Mutter, soweit es die Aufgabe des Stückes verlangt, erschöpfend darzustellen, und wenn auch die Gestalt ihr schemenhaftes Wesen durch des Dichters allzustarkes Anlehnen an das Vorbild Molière nicht verleugnen kann, so trägt sie doch wesentlich dazu bei, dem Zuschauer einen tiefen Blick in das deutsche Kleinbürgertum damaliger Zeit zu geben; und daß es solche Charaktere tatsächlich gegeben hat, können wir Lessings Worten entnehmen, der bei der Besprechung von Gellerts Lustspielen sagt: „. . . jeder Zuschauer glaubt einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen." (Hamb. Dramaturgie. Nr. 22.)

3. Die bürgerliche Dichtung Lessings und die Werke seiner Zeitgenossen.

G. E. Lessing: „Miß Sara Sampson" 1755.

Wir haben den Weg verfolgen können, wie das neue Bürgerethos langsam in die deutsche Literatur eindringt und hier allmählich Bahn schafft für eine neue Kunstauffassung, für die Gegenwartskunst des bürgerlichen Menschen. Nachdem nun so das neue Lebensgefühl des bürgerlichen Menschen im Roman, in den moralischen Wochenschriften, in der Fabeldichtung (Gellert) und in der Rührkomödie zu neuer Geltung gekommen, drängt auch die dramatische Kunst zur Auflösung und zur Nivellierung an die bürgerliche Gedankenwelt. Das Publikum hat kein Verständnis mehr für die heldenhafte Barocktragik, die im 17. Jahrhundert noch so begeisternd mitreißen konnte. In dieser Atmosphäre des geistigen Umbruchs kann somit die Übersetzung des an sich wenig kunstvollen Werkes des Engländers Lillo „Der Kaufmann von London" (1731) einen epochalen Erfolg erzielen. Die begeisterte Aufnahme dieser englischen Kaufmannstragödie um 1754 in Deutschland zeigt, daß nun der Boden auch in Deutschland reif ist, um den Bürger in ernsthafter und tragischer Weise auf die Bühne zu bringen. Nachdem so Richardson, die moralischen Wochenschriftler und Lillo — beachtsam ist der rein englische Einfluß — die größte Vorarbeit geleistet, gibt Lessing als Gestalter des neuen deutschen Kunstwillens neun Jahre nach dem bürgerlichen Roman Gellerts 1755 dem deutschen Bürgertum das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson", der wichtigste Grundpfeiler zum Bau des deutschen bürgerlichen Trauerspiels. Nun sind die Reste der bisher im Gottschedschen Sinne engherzig gewahrten aristokratisch-höfischen Kunstauffassung vernichtet. Mit der „Miß Sara Sampson" rückt jetzt das bürgerliche Trauerspiel, das früher nur ängstlich an der Peripherie erschienen („Cardenio und Celinde"), in den Mittelpunkt der dramatischen Kunst, und nun tut sich dem deutschen Bürger zum ersten Male in aller Offenheit eine Welt auf, die ganz seinem Habitus und seiner geistigen und seelischen Sphäre entspricht: es ist das nun ungemein interessierende Fragengebiet des bürgerlichen Familienlebens. Und doch noch verzichtet Lessing „von vorneherein auf den Versuch, bürgerliche Tragik in Deutschland aufzuzeigen, er verlegt sein Stück in das klassische Land des Bürgertums, nach England, und

bekundet so, daß ihm selbst der deutsche Bürger noch nicht reif schien zur tragischen Verwertung".[9])

Betrachten wir nun den Kreis der Personen in der „Miß Sara Sampson", so sehen wir, wie fast mit Bedacht eine Person des Familienlebens außer acht gelassen ist, nämlich die Mutter. Sollte man doch erwarten, daß durch die Erfassung der bürgerlichen Umwelt und des damit bedingten Familienniveaus nun auch die Mutter in ihrer eigentlichen Bestimmung als Hort der Familie und als Erzieherin und seelischen Betreuerin ihrer Kinder in irgendeiner Weise zur Dramatisierung gelangen würde. Aber für diese Problemstellung ist auch jetzt noch nicht die geeignete Basis vorhanden. Denn wenn auch nun in einem ganz neuen Maße die bürgerliche Empfindungswelt und ihre Auswirkung im Tugendkampfe und im Familienleben in den Interessenkreis rückt, so bleibt doch trotz aller Sentimentalität und Leidenschaftlichkeit die Vernunft die oberste Lebensdirektive, und diese Betonung der Vernunft drückt der Zeit weiterhin den Stempel der Männlichkeit auf, die allerdings grundverschieden ist von der heldischen Männlichkeit der aristokratischen Barockzeit. Diese Auffassung von der Priorität des Mannes als der alleinigen Verkörperung des vernunftmäßigen Handelns wirkt sich vorerst auch im bürgerlichen Trauerspiel in der Verherrlichung der patria potestas aus, die als gegebene Tatsache hingenommen wird und neben der die Gestalt der Hausfrau und Mutter vollkommen verblaßt. Die Folge dieser Anschauung ist die konsequente Nichtbeachtung der Muttergestalt durch den Dichter, wobei das Fehlen der Mutter durchweg die gleiche Motivierung erfährt: die Mutter ist vor Beginn der Handlung gestorben! Auf diesem Wege seinem Vorbilde Lillo folgend, in dessen bürgerlichem Familienkreise ebenfalls die Mutter fehlt, läßt Lessing Saras Mutter bei deren Geburt sterben und findet so die äußere Begründung für das alleinige Auftreten des Vaters. Er übernimmt alle Funktionen mit, die unserem Empfinden nach der Mutter zukommen müßten, und in einer fast bizarren Art unterliegt diese Vatergestalt selbst den Einflüssen Richardsonscher Rührseligkeit.

Jedoch treffen wir in der „Miß Sara Sampson" eine Gestalt zum ersten Male, die in der folgenden Sturm- und Drang-Dichtung von großer Bedeutung werden sollte, die illegale Mutter. Lessing legt diese Rolle der ehemaligen Geliebten Mellefonts, der listigen Marwood, bei, die im deutschen Drama zum Anfangsglied jener Kette von Frauengestalten wird, die wir als Machtweiber bezeichnen. In Marwood nun verbindet Lessing mit der Kurtisanenfigur die Muttergestalt. Daß diese Figur, die in ihrer zügellosen Leidenschaftlichkeit jenseits der bürgerlich-moralischen Gesetze steht, in ungünstigstem Lichte geschildert wird, ist bei der bürgerlichen Tendenz und der moralisierenden Absicht der Aufklärungsdichtung leicht verständlich. Aber interessanterweise erscheint gerade Marwood in ihrer Charakterzeichnung am fesselndsten. Hier zeigt sich die Meisterhand des unschwärmerischen, „männlichen" Dichters, die für

[9]) O. Walzel: „Geistesleben", 1922, S. 165.

die Wiedergabe zarter Empfindungen nicht geschaffen ist, dafür aber umso mehr durch die mitreißende Darstellung der in einem Frauenherzen tobenden Leidenschaftlichkeit wirken kann. Es ist die erste große Charakterstudie Lessings, die in aller Deutlichkeit zeigt, wie sehr er bemüht ist um die psychologische Entdeckung des Menschen.[10])

Von der typenhaften Darstellung seines Vorbildes Lillo, der in seiner Milwood nur die unmoralische Kurtisane sieht, die überhaupt keine Liebe kennt, sondern nur ein egoistisch-berechnendes Wegwerfen ihres Körpers, weicht Lessing entschieden ab. Er weitet diese Figur aus zum psychologischen Begriff Vollweib, indem er der Lilloschen Milwood das niedrige, materiell-kriminelle Moment nimmt, und den Urgrund der Handlungen Marwoods in die allgemein-menschliche Ebene der leidenschaftlichen Liebe legt. Und neben der großen Liebe liegt in der Frauenseele nicht allzu weit die große Eifersucht und der glühende Haß dieser abgewiesenen und verratenen Liebe. Aus diesen Motiven heraus kommt Marwood zur Affekttat des Mordes. Und fast scheint der Dichter sie zu entschuldigen, denn wir hören an keiner Stelle von einer weltlichen Bestrafung oder eigenen Sühne der Tat.

In einem solch leidenschaftlich durchglühten Frauenherzen, dessen ganzes Sinnen und Trachten nur von dem Egoismus der Liebe ausgeht, kann für die stille und selbstopfernde Mutterliebe kaum Raum vorhanden sein. So wird denn auch Marwood zum Typ jener Frauen, die ihren Kindern nur Mütter der äußeren Bezeichnung nach sind, ohne auch nur irgendeine Herzensregung zu spüren. Das Kind Arabella ist in den Augen der Mutter nur eine Begleiterscheinung der für Mellefont so unseligen Zeit, da sie ihn als junge Witwe ganz in den verderblichen Bann ihrer erotischen Liebe gezogen hatte. Das Kind, zu dem sie keine inneren Bande der Mutterliebe hinziehen, benutzt sie jetzt als willkommenes Werkzeug, um die reine Liebe, die den nunmehr gehaßten Mellefont mit ihrer Nebenbuhlerin Sara verbindet, zu vergiften. In teuflisch-berechnender Weise ist Arabella für sie nur eine Schachbrettfigur, die sie geschickt dazu verwendet, in dem gefühlsweichen Vater das zu treffen, was ihrem Herzen vollkommen abgeht: die Liebe zu dem Kinde! Gleichsam als letzten Trumpf in dem Spiel um den Mann zwischen zwei Frauen geht sie zu der Drohung über, eine neue Medea werden zu wollen. Wie eine Furie, in heller Leidenschaft bricht sie in die Worte aus: „Sieh in mir eine neue Medea! . . . Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Die würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!“ (II, 7). Diese Worte, die für ein Aufklärungsdrama etwas Außergewöhn-

[10]) Hierzu siehe Kindermann: „Lessings Entdeckung des Menschen.“

liches sind, lassen bereits ahnen, wie sehr schon Lessing als „Übergangsmensch" den irrationalen und vernunftwidrigen Wert der Leidenschaft erkennt, was dann von den kommenden Geniedichtern begierig aufgenommen und aus ihrer Gegnerschaft gegen die abstrakte Vernunftidee zur großen Verherrlichung der Leidenschaftlichkeit als dem Antipoden der autonomen Vernunft umgewandelt wird.

Lessings Zeitgenossen: Pfeil, Cronegk, Weiße.

Der „Miß Sara Sampson" folgen in Deutschland neben den üblichen Heroenstücken französischer Schule zahlreiche bürgerliche Rühr- und Dramenstücke, deren Schöpfer aber alle nur engherzige Nachtreter Lessings bleiben.[11]) Die literarische Wertigkeit dieser Zeitprodukte ist gering anzuschlagen, jedoch kommt ihnen eine soziologische Bedeutung insofern zu, als sie ein Zeichen dafür sind, wie sehr der in der „Miß Sara Sampson" einmal geweckte Bürgergeist um seine dramatische Ausdrucksform ringt. Getreu ihrem direkten Vorbilde Lessing bleiben auch diese „Zeitgeist"-Dichter im gleichen Darstellungsraume, d. h. die Fäden dieser Handlung spannen und entspannen sich innerhalb der Mitglieder einer meist bürgerlichen Familie, wobei es als eine Selbstverständlichkeit gilt, daß in diesem Familienkreise die Mutter einfach totgeschwiegen wird (mit der einen, dramatisch aber belanglosen, Ausnahme in Weißes „Romeo und Julie"), und so konzentriert sich eben alles Geschehen in der Familie weiterhin in dem Kreislauf Vater –Kinder. Mit Sir William Sampson, dem Vater der Sara, hat die Vatergestalt auf der Bühne solch festen Fuß gefaßt, daß vorerst die „Familien"-Mutter als vollgültige Teilnehmerin am Familiengeschick neben dem „Haus"-Vater gar nicht existieren kann.

Als Muster für die Nachahmungen der „Sara" sei Gottlob Benjamin Pfeils „Lucie Woodvil" 1756 erwähnt, die sich sogar den bezeichnenden Nebentitel „Schwester der Sara" erworben hat. Auch hier ist die Gattin des Wilhelm Southwell vor Beginn der Handlung gestorben, sodaß der Sohn Karl in seinen seelischen Liebeskonflikten allein auf den Rat des Vaters angewiesen ist, — und die Herkunft der Lucie Woodvil, der unehelichen Tochter des alten Southwell, ist mütterlicherseits vollständig in Dunkel gehüllt. Richtet sich in dieser Weise Pfeil bei der Personenzusammenstellung des Familienkreises nach seinem Vorbild Lessing, so wird er dagegen in der Figur der Lucie bereits wegweisend für eine Gestalt, die auf die bürgerliche Moralanschauung peinlich wirkte und infolgedessen von ihr sehr gern verschwiegen wurde: die außereheliche Mutter. Diesen Muttertyp, dem bereits in Lessings Marwood die Bühnenfähigkeit zugesprochen war, versucht Pfeil in vollkommen neues Licht zu setzen. Es wird hier zum ersten Male das Problem des gefallenen Mädchens behandelt, das sich aus freien Stücken dem geliebten Manne hingegeben hat und weiß, daß es Mutter werden wird. Die Gestalt der Lucie, die nichts mehr von der Passivität einer Gellert-

[11]) Die ausführlichste Zusammenstellung dieser literarischen Nachwirkungen der „Sara" gibt Sauer in „Quellen und Forschungen". Heft XXX. Straßb. 1878.

schen „Gräfin“ besitzt, sondern voller spontaner Aktivität ihre durch den Wankelmut des Mannes beleidigte Frauenehre verteidigt und von ihm die Rechtfertigung vor der Welt und dem kommenden Kinde durch die Heirat verlangt, deutet bereits ungeheure Spannungen an, die zu einer bisher ungeahnten Explosion führen müssen, wenn einmal der Dichter den Boden des objektivistischen bürgerlichen Moralbegriffes, der in seiner erstarrten Form zu leicht den Keim der Heuchelei in sich trägt, verlassen und sich ganz auf seiten des vorläufig erst als Tiefenströmung wirkenden subjektivistischen Lebensgefühls stellen wird. Die zu erwartende Explosion kommt dann auch später zum Ausbruch in der tragischen Gestaltung des Schicksals der Kindesmörderin. Pfeil aber findet in seiner bürgerlichen Beengung noch nicht den Weg zu dieser dramatischen Auswertung des außerehelichen Muttertypes, und so erschöpft sich sein Werk lediglich in einem ersten großen Aufschrei einer verschmähten, sich Mutter fühlenden Frau, die mit ihrer ganzen Persönlichkeit darum kämpft, dem Kinde, das sie unter dem Herzen trägt, einen ehrlichen Namen zu verschaffen. In Lucie ist Pfeil dem Mutterproblem von dieser Seite her schon bedeutend näher gerückt, aber vor einer konsequenten Lösung des Problems der illegalen Mutter schreckt er doch noch zurück, um sie der kommenden Generation zu überlassen. Er geht den tragischen Verwicklungen, die durch die Geburt entstehen könnten, aus dem Wege, indem er Lucie vor der Niederkunft zum Selbstmord führt, um dann in der aufklärerisch-moralischen Nutzanwendung des Schlusses wieder in die Fußstapfen des „tugendhaften“ bürgerlichen Geistes zu treten.

Versucht auf diese Weise Pfeil wenigstens in der Andeutung der Gestalt der außerehelichen Mutter in den dichterischen Komplex Mutter einen neuen Aspekt zu bringen, so gehen dagegen die übrigen zeitgenössischen Dichter bezüglich des Mutterthemas — wenn sie es überhaupt berühren[12]) — über das Maß der bisher gebotenen Motive nicht hinaus. Trotz guten Willens finden diese Dichter nicht die Energie und den befreienden Weg zur endgültigen Loslösung von der Gottschedschen „Theaterschule“, und so bilden ihre Werke ein unklares Gemisch übernommener Motive der Hohen Tragödie der Franzosen, der spontanen Gestaltungskraft Shakespeares, der rührenden Moralstücke Gellerts und der bürgerlichen Tendenz Lessings.

Ein offensichtliches Zurücktreten in die Spuren Gottscheds legt Freiherr von Cronegk an den Tag. In seinem heroischen Trauerspiel „Codrus“ (1757) ist Elisinde, die Mutter des Medon, dem Sinne der haute tragédie entsprechend als antike Heldenmutter aufgefaßt, deren höchstes sittliches Prinzip das Wohl des Vaterlandes ist, dem sie sowohl sich selbst als auch den geliebten Sohn gern opfern will, wenn die höhere Idee des Staatswohles es verlangt. Dieses stoische Ethos der Pflicht duldet keine gefühlsbetonte Neigung von Mutter zu Sohn, denn die Liebe zum Vaterlande darf in der Mutterliebe kein Hemmnis finden.

[12]) So finden wir in den Werken von J. W. Brawe der Mutter an keiner Stelle Erwähnung getan; sie existiert für ihn gar nicht!

Mit dieser Einstellung zum Heldischen und der dadurch bedingten Verleugnung der inneren Stimme natürlicher Muttergefühle rückt Elisinde in die nächste Nachbarschaft der erhabenen Heldengestalten, die die Geistigkeit der vorbürgerlichen Zeit des Aufklärungsklassizismus verkörperten.

Das typischste Beispiel für das eifrige Zusammentragen der verschiedenartigsten bereits gebotenen Motive gibt Christian Weißes „Beytrag zum Deutschen Theater". Weißes an sich gute und mögliche Absicht, aus der Synthese von französischer und englischer Dichtung eine neue deutschfühlende Literatur im Sinne Lessings zu formen, mißlingt bei der Mittelmäßigkeit seiner dichterischen Begabung. Für die vorliegende Untersuchung interessiert Weiße insofern, als er in der Buntheit des Stoffes sehr oft die Muttergestalt in das Personenverzeichnis einreiht. Über den Rahmen der schon vorliegenden Muttertypen hinauszudringen und ein individuelles Mutterbild zu schaffen, dazu aber reicht die Gestaltungskraft Weißes kaum aus. Seine Mutterfiguren sind ohne Schwierigkeit jeweils unter das Schema zu stellen, das über dem entsprechenden Werke steht. Alle Muttergestalten Weißes, sowohl die seiner heroischen Trauerspiele, als auch die seiner Lustspiele, bedeuten gegenüber Lessing nur ein Zurückschreiten zu Gottscheds und seiner Anhänger Mentalität, es mag daher hier genügen, die beiden Hauptrepräsentanten herauszugreifen.

Wie sehr der Weiße des heroischen Trauerspiels in seiner Stellungnahme zum Mutterthema von der Begriffswelt der haute tragédie beeinflußt ist, wird am deutlichsten klar in der „Befreyung von Theben". In dieser Tragödie finden wir in der Arete, der Mutter des Kallikrates, das Gegenstück zu Cronegks Elisinde. Während Elisinde im Sinne des pseudoantiken Heroismus der französischen Tragödie nur den hohen Begriff der überindividuellen Pflicht kennt, ist bei Arete die Stimme des Blutes stärker. Bei ihr kommt die wahre Mütterlichkeit zum Ausdruck, die jedem großartigen Heroismus fernsteht und nur mit inniger Liebe an dem hängt, dem sie selbst einmal das Leben geschenkt hat. Dieses Kind für das Allgemeinwohl zu opfern, bringt sie nicht über sich, und mit größter Sorge bangt sie um das Schicksal ihres tollkühnen Sohnes, der in seinem jugendlichen Tatendrang nicht auf die weiche Stimme des gequälten Mutterherzens hört, sondern ganz von den Freiheitsideen des kampfbegeisterten Vaters erfaßt ist. So stehen sich zwei Welten gegenüber: hier die großen Helden, die ihr Leben einsetzen für die Freiheit der Vaterstadt — unter ihnen als Kontrastfigur zu der gefühlvollen Mutter die Amazonengestalt Aspasiens, der Braut des jugendlichen Helden , dort die nur von sorgender Mutterliebe erfüllte Arete, die aber trotzdem in unseren Augen nicht kleinmütig und mißächtlich erscheint, sondern durch diese andere Beleuchtung der weiblichen Gefühlswelt schon ganz in den bürgerlichen Auffassungskreis hineinreicht. Der Dichter aber, der die positive Seite der großen Liebe einer Mutter zu ihrem Kinde in seiner Voreingenommenheit noch gar nicht zu würdigen weiß, sieht in Aretes Mutterliebe nur einen Hemmschuh für sein hohes Ideal heldischer Tugend, und aus dieser verurteilenden Einstellung heraus läßt er Arete,

für deren Leiden wir heute vollstes Mitgefühl empfinden, neben den sich an bombastischem Heldentum berauschenden Personen nur eine klägliche Rolle spielen.

Die zweite Muttergestalt Weißes, der hier Erwähnung getan werden soll, begegnet uns in seinem bürgerlichen Trauerspiel „Romeo und Julie" (1767). Wie schon der Titel ankündigt, wagt er sich hier an ein Stoffgebiet, das bereits die Meisterhand des großen Briten zur höchsten Vollendung gebracht hatte. Ohne dichterische Scheu vor seinem großen Vorbilde geht Weiße daran, das Thema der unglücklichen Liebe zweier jungen Menschen aus verfeindeten Familien an die bürgerliche Gedankenwelt Lessings zu nivellieren. Das Ergebnis ist eine Verzerrung der erhabenen Tragik Shakespeares bei größter Bemühung um die üblichen Konzessionen an den Zeitgeschmack. Während nun Shakespeare die Mütter beider Familien auftreten läßt, begnügt sich Weiße entsprechend seiner größeren Konzentration auf den Lebensraum Juliens hin allein mit der Mutter des Mädchens. Hier wird nun zum ersten Male in der von uns verfolgten Linie der Familienkreis geschlossen, indem der bisher abseits stehenden Mutter unter den darstellenden Personen ebenfalls Platz gewährt wird; jedoch bleibt ihr neben dem tyrannischen und harten Vater keine Entfaltungsmöglichkeit. Des Gatten Wille ist für sie schon Befehl (II, 3), und wenn sie wirklich dem Vater gegenüber die Partei der gehetzten Tochter ergreifen will, ist es nur ein ängstliches und vorsichtiges Tasten, dem jede Durchschlagskraft fehlt. So bleibt die Mutter Juliens trotz der rührenden Szenen, in denen sie sich um die Gesundheit der liebeskranken Tochter sorgt, nur ein schattenhaftes Wesen, dem im Stile Gellertscher Rührseligkeit die Tränen recht locker sitzen. Diese Rührseligkeit wird dann auch bis zu einem Höhepunkte geführt, der schon ins Komische hinüberschlägt, als die Mutter an der Bahre der vermeintlich toten Tochter dreimal in kürzester Zeit in Ohnmacht fällt. Wieviel ergreifender wirkt dagegen der herbe Schmerz, den die Gräfin Capulet, die Mutter Julias, in der gleichen Situation bei Shakespeare zum Ausbruch bringt. Aber wenn so auch gegen Weiße der Vorwurf der Minderwertigkeit in der Würdigung dieser Mutter zu machen ist, so ist ihm doch anderseits der technische Griff als ein Verdienst anzurechnen, daß er als erster gewagt hat, die im dramatischen Sinne so komplizierte Muttergestalt zwischen Vater und Kind zu stellen. Hiermit vollführt er unbewußt einen wichtigen Schritt auf dem Wege, der Mutter innerhalb des bürgerlichen Familienkreises auf der Bühne den gebührenden Platz zu sichern.

G. E. Lessing „Emilia Galotti" (1772).

Was Weiße in „Romeo und Julie" nur unvollkommen gelungen ist und sich bei ihm rein auf Äußerlichkeiten erstreckt, das vertieft Lessings psychologische Kunst zum umfassenden Charakterbild. In der Claudia seiner „Emilia Galotti" löst Lessing in psychologisch gut begründeter Form die schwere Aufgabe, die dem Dichter durch die Einführung der Muttergestalt in dem Familienraum erwächst, muß doch die Mutter, wenn sie als „Vollperson" gelten soll, in ein doppeltes Verhältnis ge-

bracht werden, einmal Mutter—Kind, und dann Mutter -Vater—Kind. Claudia dient nicht nur zur Füllung des Rahmens der handelnden Personen, sie ist nicht zur wesenlosen Nebenfigur herabgedrückt, sondern auch ihr fällt eine wichtige Position zu. Ihre mütterlich-weibliche Eigenart ist gut erschaut, und sie wird wohl nicht allzu wenige ihresgleichen in der damaligen Bürgergesellschaft gehabt haben. Ja, mit Lessingscher Gründlichkeit ist nach dem Gesetz der „inneren Notwendigkeit" aber auch jeder Charakterzug bei ihr in Anlage und Milieu motiviert der Dichter läßt bei ihr nichts von ungefähr geschehen, alles basiert auf ihrer Menschlichkeit. Gewiß herrscht in dieser Familie wie bisher der Vater, aber neben ihm wird jetzt auch der Mutter auf der Bühne ein Eigenleben zugestanden. Wenn Claudia auch nicht offen gegen den Vater eintritt und seine Oberhoheit sehr wohl anerkennt, so weiß sie doch neben der väterlichen Autorität auch ihren Einfluß in der Familie geltend zu machen, der sich am stärksten und unbewußt unheilbringend auf die Tochter auswirkt. Durch diese Beeinflussung des Kindes greift sie entscheidend in den tragischen Lauf der Geschehnisse ein.

Als rein gefühlsmäßiges Wesen sieht sich die weiche Mutter durch die äußerlich barsche Art des herben Odoardo abgestoßen, und es zieht sie mit umso größerer Liebe und Sorgfalt zu ihrer Tochter hin, in der sie ihre eigene Jugend wieder erlebt. Sie erfreut sich an Emiliens Schönheit, ohne die sich daraus ergebenden Gefahrenmomente, die das scharfe Auge des Vaters sogleich wahrnimmt, zu erkennen. Odoardos einziges Ziel ist es, die Ehre und Tugend seiner Tochter sicherzustellen, eine bei der Unsittlichkeit der Zeit hohe Aufgabe, die zu erfüllen aber nur in einer dem Hofleben fernstehenden Umgebung möglich ist. Die Mutter dagegen handelt ganz dem strengen Erziehungsprinzip des Vaters entgegengesetzt. Unter der Beteuerung, der Tochter eine anständige Erziehung geben zu wollen, gelingt es ihr, den sittenstrengen Vater so weit zu beeinflussen, daß er — allerdings besorgten Herzens und nur widerwillig — Mutter und Tochter in die Stadt ziehen läßt. Aber bei der Mutter ist es nicht nur die Sorge um die Tochter, es schwingt auch ein selbstsüchtiger Unterton mit; denn neben dem ernsten Manne, der nur seiner Pflicht lebt, mußte ja auf die Frau in ihrem typisch weiblichen Hange zum freudigen Sinnenleben die Gelegenheit, in die Stadt zu kommen und die von einer Frau so geliebte Abwechslung des rauschenden Hoflebens genießen zu können, verführerisch wirken. So führt sie die Tochter in einem dem mütterlichen Herzen wohl zu verzeihenden Leichtsinn in die vergnügungssüchtige Hofgesellschaft ein. In dieser für die harmlose und wenig welterfahrene Emilia gefahrvollen Umgebung wird der erste Anlaß gegeben zur unheilbringenden Katastrophe: in dem Prinzen erwacht das Verlangen nach der schönen Fremden. In ihrer Sorglosigkeit hält die Mutter die Lobesbezeugungen des Prinzen über den Geist und die Schönheit Emiliens für echt, sein wollüstiges Begehren erkennt sie in ihrer eitlen Freude nicht. Und das ist aus dem Zeitgeist heraus verstanden noch nicht einmal so ungeheuerlich, wie es uns heute erscheinen mag, wo wir ein solches Verhalten mit dem Begriff

der Kuppelei identifizieren würden. Für Claudia bedeutet diese Gunstbezeugung des Prinzen für ihre Tochter zugleich eine eigene Ehrung, die ihrem mütterlichen Stolze wohltut. Und selbst als Emilia am Tage ihrer bevorstehenden Hochzeit in höchster Erregung nach Hause kommt und der Mutter von den Nachstellungen des Prinzen in der Kirche berichtet, hält Claudia es noch nicht für nötig, den Männern der Familie hiervon Mitteilung zu machen -- gerade in diesem Unterlassen ist ihre eigentliche Hauptschuld zu sehen, die umso tragischer ist, als sie die Tragweite ihres Handelns, beziehungsweise Nichthandelns, gar nicht erkennt. Sie freut sich, mit der Tochter dem Vater gegenüber ein gemeinsames Geheimnis zu haben, bei dem sie allein die Führung über die Tochter behält, und hütet sich davor, dem Vater von den Liebesäußerungen des Prinzen Andeutungen zu machen, denn sie weiß zu gut, daß der sittenstrenge Odoardo diese Machenschaften mit einem Schlage unterbinden und ihr jeden weiteren Einfluß auf die Tochter nehmen würde. Hier äußert sich der vom Dichter gut beobachtete „Kleinkrieg" in der Familie um den Einfluß auf das Kind; wenn auch die Mutter dem Vater die Hauptführung unbedingt abtreten muß, so sucht sie doch immer wieder zu zeigen, daß auch sie Anteil an dem Leben des Kindes hat, und ist beglückt, wenn sie wenigstens in Liebessachen, die ja der weiblichen Seite bedeutend besser liegen, mit der Tochter paktieren kann ohne des Vaters Dazwischenreden. Aus diesem Gefühl heraus beschwichtigt Claudia die innere Unruhe der ihr in diesem Augenblick willen- und hilflos ergebenen Tochter und stellt ihr die Liebesbeteuerung des Prinzen als „die unbedeutende Sprache der Galanterie" (II, 6) hin. Daß der Prinz ihrer Familie aber feindlich gesonnen ist, — als Hort der Rechtschaffenheit ist Odoardo dem leichtlebigen Prinzen ein Dorn im Auge, welche Tatsache schon von vornherein jedem Handeln von dieser Seite ein Mißtrauen entgegenbringen müßte, — läßt Claudia in ihrer naiven Torheit ganz außer acht; sie ist eben nur die eitel-glückliche Mutter - eitel einmal, weil der Prinz, in dem sie nur die angebetete Herrschergestalt sieht, unter welchem Blick der Abscheu vor dem Wüstling verblaßt, *ihre* Tochter umschwärmt, und andererseits glücklich, weil sie allein in dieser Angelegenheit die Vertraute der Tochter ist und so der Vater ganz ausgeschaltet werden kann.

In dieser meisterhaften Charakterisierung der Mutter leuchtet in allen Teilen die Linienführung des Aufklärungsdichters hervor, die erkennen läßt, wie sehr das vernunftbewußte Mannestum sich erhaben fühlt über die weibliche Gefühlswelt. Der sensitiven Weiblichkeit wird von den Aufklärern ein konsequent richtiges Handeln nicht zugetraut, da nach ihrer Ansicht der Frau der „vernünftige" Scharfblick in der Beurteilung des praktischen Lebens fehlt, es sei denn, daß in ihr die männliche Komponente überwiegt, und dann ist sie eben nicht mehr der Typ Frau im eigentlichen Sinne, sondern reiht sich in die Kategorie der Machtweiber ein, an denen gerade das Unweibliche bei den männlich orientierten Dichtern Interesse findet. In diesem vorerwähnten Sinne zeigt uns Lessing in der Familie der Emilia das Aufeinanderstoßen der

beiden seelischen Treibkräfte: auf der einen Seite der logisch arbeitende Verstand, das Ideal der Zeit, verkörpert in dem Vater, auf der anderen Seite das von den Aufklärern verurteilte, sich aber immer mehr Geltung zu verschaffen suchende impulsive Gefühl, verkörpert in der Mutter. Claudia läßt sich allein vom weiblich-mütterlichen Instinkt leiten — und darum muß sie fehlgehen!

Doch Claudia ist kein konstruiertes Wesen, sie ist als lebensnaher Mensch erschaut, und um ihrem Charakter gerecht zu werden, will der Dichter nicht, daß diese Mutter in ein bleibend schlechtes Licht gerückt werde. Auch das Bild Claudias ist ein Beweis dafür, wie Lessing die alte Theorie der Schwarz-Weiß-Zeichnung durchbricht, „zugunsten der lebenswahren Mischung von Gut und Böse, die jeder Mensch repräsentiere".[13]) Alle die Schattenseiten Claudiens, wie ihre Eitelkeit und Leichtfertigkeit, zerrinnen im Moment höchster Gefahr gegenüber der hohen Aufgabe, der sie sich jetzt bewußt wird. Nun endlich ist auch in ihr das tiefe Empfinden und die Sorge um die Ehre ihrer Tochter wach gerüttelt, und mit Schrecken erkennt sie, welches Unglück sie über Emilia gebracht hat. Sie bricht jedoch nicht in ohnmächtigen Tränensturz aus, wie wir es etwa in der „Miß Sara Sampson" in derart kritischen Augenblicken erlebten, nein, Lessing hat die Einflüsse sentimentaler Rührseligkeit, denen er noch in der „Sara" erlegen ist, längst überwunden, und so kann Claudia zur wütenden Löwin werden, der man die Jungen geraubt (III, 8). Des Schurken Marinellis Hoffnung, „daß keine Mutter einem Prinzen die Augen auskratzt, weil er ihre Tochter schön findet" (IV, 1), schwindet vor dem erwachten Ehrbegriff der empörten Mutter. Wenn Claudia nun bei dem Zusammentreffen mit dem Vater (IV, 8) auf das eifrigste ihre Unschuld beteuert, so können wir wohl gerade in dieser übertriebenen Betonung der Unschuld ihr inneres Schuldbewußtsein erkennen. Mit dem inneren Eingestehen ihrer Schuld hat Claudia ihre dramatische Rolle erfüllt, sie „ist im Augenblick der Schicksalserfüllung, der letzten Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter, zumindest überflüssig — die stärkste Spannung ist nur zwischen zwei Polen möglich". (Zollinger)

In Claudia hat Lessing uns die erste vollauf gelungene Charakterisierung einer gutbürgerlichen „Familien"-Mutter mit den ihr eigenen Licht- und Schattenseiten gegeben;[14]) eine Gestalt, bei der in allem der dichterische Wille offenbar wird, sich, soweit es des Autors vernunftdienender Sinn zuläßt, in die weibliche Seele hineinzudenken und die Mutter in ihrer ganzen Eigenart und Eigenpersönlichkeit zu erfassen. Mit dieser Schöpfung steht Lessing bahnweisend da für die gesamte weitere Darstellung der Mutter im Familienkreise.

[13]) H. Kindermann: „Lessings Entdeckung des Menschen", S. 32.

[14]) Claudia eröffnet aber keineswegs den Reigen des minderwertigen Frauentyps der nachfolgenden Dramatik, wohin Cl. Stockmeyer (S. 49) die Mutter Emiliens einreihen zu dürfen glaubt. Claudia auf eine Stufe stellen zu wollen mit den dort angegebenen Müttern, scheint mir doch verfehlt, und ich hoffe, daß durch meine Darlegung die Verschiedenheit der Typen klar wird.

2. Kapitel.

Die Muttergestalt in der Dichtung des Sturmes und Dranges.

Mit Lessing als dem „Übergangsmenschen" zwischen der französisch betonten paneuropäischen Aufklärung und einer dem Eigenwesen unseres Volkes entsprechenden Kunst leitet die deutsche Literatur zu einer Epoche über, die zwar nur von kurzer Dauer ist, die aber dennoch als typisch deutsche Bewegung für die deutsche Dichtung von entscheidender Bedeutung sein sollte: zur deutschen Bewegung des Sturmes und Dranges. Es ist dies zum ersten Male eine rein deutsche Erscheinung im Gesamtbild der europäischen Literatur, ein Erwachen des deutschen Geistes, der sich aufbäumt gegen die übervölkische Aufklärungskultur und den Weg zurücksucht zu deutscher Art und Kunst.

1. Der ausländische Einfluß.

Obwohl nun gerade die Epoche des Sturmes und Dranges eine arteigene deutsche Schöpfung ist, ist auch hier der Einfluß des Auslandes nicht zu verkennen, doch es sind nur Anregungen, die der suchenden Jugend die ersten Schritte zur späteren Selbständigkeit weisen, die dagegen keineswegs in kleinmütige Anlehnung an ausländische Vorbilder ausschlagen.

Von Frankreich her sind es vor allem zwei Richtungen, die auf die Stürmer und Dränger nicht ohne tieferen Eindruck bleiben sollten: zunächst die soziologischen Schriften Diderots und Merciers und weiterhin der bedingungslose Naturkult Rousseaus.

Mit Diderot berühren wir die Schar jener Dichter, denen nicht mehr wie im 17. Jahrhundert auf Grund der alleingültigen raison die Besserung des Einzelmenschen am Herzen liegt, sondern denen vor allem die Erneuerung der Gesellschaft zum problematischen Stoffe wird. Es zeigt sich, wie gerade im Ursprungsland der rationalen Heilslehre die ungeheure ständische Gegensätzlichkeit immer mehr zum Kernpunkt der Kritik heranwächst. Die Auswirkung dieser Erkenntnis auf literarischem Gebiet finden wir in dem Weg über die „comédie larmoyante"[15]) zum bürgerlichen Drama, für das Diderot das Fundament baut. Diderot schlägt eine ganz neue Grundlage der Dramatik vor. Um seine Hauptforderung an das Drama, Wahrheit, Natürlichkeit und moralische Wirkung („inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur au vice". Diderots Werke, Bd. VII. S. 149) auch im Strahlenlicht des sozialen Problems wirksam durchführbar zu machen, verläßt er die überlieferte Basis der Charakterdarstellung und setzt an ihre Stelle eben das, was den Menschen der Zeit am meisten beschäftigte, nämlich den Stand, und zwar entweder den Stand als Eigenwille, oder auch den Stand in seiner Gegensätzlichkeit zu einem anderen. Gerade der letzte Vorschlag, der in seinen Grundzügen von Mercier weiter ausgearbeitet wurde, hat sehr befruchtend auf die Stürmer und Dränger gewirkt. In Diderots theoretischen Erörterungen finden wir den bedeutsamen Satz: „La veritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel, dans tout sa verité." (Diderots Werke, Bd. VII. S. 96.) Sollte dies ein Erkennen der Erha-

[15]) Siehe Seite 20.

benheit der Muttergestalt sein, so wie es erst Goethe mit meisterhafter Hand gelingt, sie zu schildern? In der Praxis allerdings ist Diderot noch von der unumschränkten patria potestas überzeugt, wie sie in der Weltanschauung der Aufklärung verwurzelt ist. („Le père de famille" 1758.)

Der erste, der die Fesseln der Vaterautorität zu sprengen versucht, ist Jean-Jacques Rousseau in seinem Roman „La nouvelle Héloise" (1761). Auch dies ist wieder im Wandel des Zeitgeistes begründet. Gegen die übermächtige Vorherrschaft der Vernunft, der gegenüber die unechte Gefühlswelt des graziösen Rokoko keine befriedigende Lösung sein konnte, macht sich immer mehr die Gegenströmung bemerkbar, die in Rousseau ihren Wortführer findet. Er nimmt scharfe Frontstellung ein gegen die unnatürliche Knebelung der Gefühlswelt des Menschen und der Verdammung der sich aus ihr ergebenden Leidenschaften. Die charakteristische Rokokoauffassung, die jede Passion, jedes leidenschaftliche Zeigen von Gefühlen als „nicht vornehm" verwirft und die Galanterie an ihre Stelle setzt, lehnt er ebenso mit Entschiedenheit ab wie den übertriebenen Vernunftszwang. Der mit Wissenschaft beladene, à la mode erzogene Mensch, für den es einzig und allein auf die tenue, auf die gesellschaftliche Haltung ankommt, ist in Rousseaus Augen ein wertloses Menschheitsglied.

Auf der Suche, das drohende Chaos zu verhindern und einen neuen, vorurteilsfreien Menschen zu schaffen, greift nun Rousseau in extremster Form zu der bisher stark vernachlässigten Urkraft im Menschen, zur Natur zurück. Aber dieser Naturbegriff ist für Rousseau nicht Selbstzweck, sondern die von ihm gepredigte Natur dient nur als Mittel zum Zweck. „Nicht rein um ihrer selbst willen wird sie gesucht, sondern sie dient als Folie, an der erst das Maß der sozialen Verderbnis . . . kenntlich und sichtbar wird".[16]) Eine selbstverständliche Folge der ethischen Umstellung auf eine andere Ausgangsbasis der Betrachtung ist eine ganz neue Belichtung der Frauenwelt. Man schenkt der Frau als der typischen Vertreterin der Gefühlssphäre eine besondere Beachtung. Rousseaus Forderung geht dahin, daß die Frau wieder ganz Weib und Mutter werde, er will wieder Frauen, die nur Fleisch und Blut sind. (In Deutschland läuft diese Forderung im Gretchentyp Goethes aus.) Die hochgebildete, mit geistreichen Worten herumbalancierende Frau ist für Rousseau verwerfliche Unnatur. Diesem Produkt einer überstiegenen Intellektskultur stellt Rousseau in der „Nouvelle Héloise" die Frauen seiner neuen, sentimental ansprechenden Gefühlswelt gegenüber. Zwar ist in diesem Roman der Vater noch von dem traditionellen Herrscherwillen beseelt — auch Rousseau konnte den männlichen Egoismusbegriff nicht ganz überwinden —, doch sehen wir jetzt, wie Mutter und Tochter durch das gemeinsame Erleben des Gefühls zu einer neuen Einheit zusammengezogen werden. Hier spricht die Mutter in Familienangelegenheiten zum ersten Male ein gewichtiges Wort mit. Sie tritt als Stütze der Tochter auf und sucht in jeder Weise den Neigungen der Tochter

[16]) Ernst Cassirer: „Freiheit und Form", Bln. 1917, S. 276.

den Weg zu ebnen. Selbst als sie das Schlimmste erfahren muß, bleibt sie für ihr Kind noch die alles verstehende und verzeihende Mutter. Und gerade dieses Hineindringen Rousseaus in das Seelenleben der Frau, seine Auseinandersetzungen über ihren Aufgabenkreis, seine Blickrichtung auf das Alltagsleben der Frau und Mutter sollte nicht zuletzt seine große Einwirkung auf die Stürmer und Dränger begründen.

Zu welchem Extrem jedoch die sentimentale Naturschwärmerei Rousseaus ausarten kann, zeigt ein Werk seines Anhängers Bernhardin de Saint-Pierre (1737—1814). Er geht in der Fortführung der Ideen Rousseaus so weit, daß er in „Paul et Virginie" die Handlung allein von zwei Müttern, ohne Gatten, tragen läßt. Diese Mütter leben auf einer Insel fern von der Kulturwelt Europas, nur mit der übertriebenen Sorge um sich und ihre Kinder bekümmert, und so kann der Dichter hier Weichheit, Gefühlsseligkeit und religiöse Schwärmerei in höchstem Maße Trumpf werden lassen.

Aber nicht nur von Frankreich allein, auch von England her sind bei den Ideen der Stürmer und Dränger Anregungen zu verspüren. Für die vorliegende Arbeit sind die englischen Einflüsse weniger tief zu verfolgen, da England zunächst einmal durch Frankreich wirkt und weiterhin der englische Einfluß auf die Muttergestalt speziell gering ist. Hervorheben müssen wir jedoch Goldsmiths „Landprediger von Wakefield" (1766). In diesem Familienidyll wird neben dem Vater auch der Mutter eine entsprechende Rolle zugedacht. Ihr obliegt die Leitung der mehr realen Dinge, denen sie sich zwar mit viel Gutmütigkeit und Fleiß entledigt, während sie aber durch ihre Eitelkeit ihren Töchtern doch manche Schicksalsschläge bereiten muß. Sein Bekanntwerden in Deutschland verdankt der „Landprediger von Wakefield" dem Herold des Sturmes und Dranges Herder. Herder trug die Darstellung des schlichten Familienlebens in seinem Straßburger Freundeskreis vor und machte damit dort solch gewaltigen Eindruck, wie ihn Goethe im X. Buch von „Dichtung und Wahrheit" schildert.

2. Die deutsche Bewegung des Sturmes und Dranges.

Wenn man den Verlauf der Dinge in Deutschland überschaut, so tritt klar vor Augen, mit welcher Naturnotwendigkeit die Reaktionsbewegung des Sturmes und Dranges hat kommen müssen. Die Aufklärung hatte sich praktisch ganz anders bewährt, als die Theoretiker in ihrem Optimismus erwarteten. Die durch die Aufklärung geforderte Freiheit war zu einem seltsamen Zerrbild geworden, denn das von der bisherigen Vormundschaft gerade befreite Leben trat in den Frondienst einer anderen Macht, der alles überstrahlenden ratio. Doch trotz ihrer dominierenden Stellung konnte es der Vernunft nie gelingen, die im deutschen Menschen wirkenden irrationalen Seelenkräfte vollkommen zu ertöten. Immer wieder fand diese geistige Komponente gegenüber nüchternem Verstandeszwang ihren oppositionellen Durchbruch, sei es in der religiösen Bewegung des deutschen Pietismus oder in den empfindsamen Gefühlsergüssen der Sentimentalität. Zu vollwertigen Machtfaktoren wer-

den aber die irrationalen Unterströmungen erst, als die deutsche Dichterjugend der Jahre 1770—80 zum Befreiungskampf aufruft wider die Bevormundung deutschen Wesens durch aufklärerischen Allgemeingültigkeitsanspruch.

Jetzt ist in Deutschland die Zeit gekommen, die die Einsicht von der Begrenztheit der Verstandessphäre zur vollen Erkenntnis bringt, denn die alleinige Autorität des kühl-sachlichen Verstandes ist auf die Dauer mit der deutschen Geisteshaltung nicht in Einklang zu bringen. Die seelische Struktur des deutschen Menschen verlangt immer stärker nach einem Ausgleich gegenüber der ihr aufgezwängten einseitigen Vernunftsorientierung. Unter der Führung ihres großen Vorkämpfers Herder, dessen erhabenes Ziel die Schaffung einer eigenen deutschen, mit der Volksseele verbundenen Dichtung ist, erkennt nun eine deutsche Dichterjugend, daß der Weg zum neuen deutschen Menschen nur gefunden werden kann, wenn es gelingt, den deutschen Geist herauszureißen aus der Umklammerung welscher Diktatur und ihm seine nationale Selbständigkeit wiederzugeben. So angefeuert durch das Herdersche Bewußtsein des Eigenwertes völkischer Dichtung, setzen sich die Stürmer und Dränger im Bereich der Dichtung als dem mächtigen Beeinflussungsfaktor des Lebens mit bisher ungekannter Spontaneität für die Neugestaltung deutschen Kulturwesens ein. Herder, dem Hamann Wegweiser zur irrationalen Welterfassung geworden war, wird in allem für diese Jugend der geniale Bahnbrecher, der die Abkehr verkündet von der französisierenden, übermäßig verfeinerten Verstandeskultur und das Interesse hinwendet zum Einfach-Natürlichen, Urwüchsigen und Gesunden, und indem er diesem neuem Erleben des Lebens die ureigene deutsche Form gibt, ersteht er vor den Augen seiner begeisterten Anhänger als der Offenbarer einer neuen Zeit.

Herders Entdeckung der völkischen Urkräfte, Kants Erkenntnis von den Grenzen der menschlichen Vernunft und Hamanns Streben nach Verinnerlichung des deutschen Menschen sind wichtige Marksteine auf dem Wege in diese neue Zeit, als deren Propagandisten sich die Stürmer und Dränger berufen fühlen. Zwar ist es noch keine in sich ausgereifte Weltanschauung, für die diese Jugend eintritt, dafür fehlt ihr die Macht der Erfahrung, und so müssen wir allzu oft die Wahrnehmung machen, wie sie jede geistige Revolution mit sich bringt, daß der jugendliche Radikalismus in seinem Kampf gegen die Überlieferung keine festumrissene Grenzen einhält, sondern weit darüber hinaus in Extreme ausartet, die erst in den Zeiten der Reife, wie sie die Klassik und Romantik für die Sturm- und Drangperiode bedeuten, ausgeglichen werden müssen. Doch trotz dieser Mängel kann die Sturm- und Drangzeit als großes Verdienst beanspruchen, daß sie es gewesen, die den Kampf gegen westliche Überfremdung durchgeführt und dem deutschen Geist den Weg ins Eigenland zurückgewiesen hat. Die nationale Tat der Stürmer und Dränger ist umso höher zu bewerten, da sie ihr Sehnen nach völkischem Selbstschaffen noch nicht auf dem festen Fundament eines einheitlichen politischen Staatsgedankens aufbauen können, sondern nur aus den

geistigen Begriffen volks- und rassemäßiger Zusammengehörigkeit heraus ein neues, auf den sich deutschfühlenden Menschen zugeschnittenes Weltbild schaffen müssen.

Mit der jungen Bewegung tritt nun in Deutschland eine bedeutsame „Umwertung aller Werte" ein, die alle von der Aufklärungskultur durchsetzten Lebensgebiete zu erfassen sucht. Jetzt gilt nicht mehr das Prinzip der normierenden Vernunft als alleingültiger Gesetzgeber des Lebens, sondern die entgegengesetzt wirkenden irrationalen Kräfte der Seele, Phantasie und Gefühl, die auf deutschen Innerlichkeitssinn und deutsches Tiefenstreben in ganz anderer Weise abgestimmt sind, werden als grundlegende Elemente eines neuen Lebensstiles propagiert. Die durch das Umschlagen der Verstandesaufklärung in eine Gemütsaufklärung (Joel, II. Teil, S. 136) bedingte Gefühlsethik gibt dem Leben einen vollkommen neuen Aspekt. Nun ist mit einem Schlage die gesamte geistige und gesellschaftliche Struktur der aufklärerischen Weltanschauung in Frage gestellt, denn die von Frankreich her auf deutschen Boden übertragene Rokokokultur mußte hier unter ganz anderen Lebensbedingungen praktisch zu einer Talmikultur, zu einer großen Gesellschaftslüge, werden, die unmöglich dem deutschen Menschen als letzte Befriedigung gelten durfte und konnte. Diese Unnatürlichkeit der moralischen Begriffswelt, — auf der einen Seite die übermoralischen, auf übertriebenen Tugendstolz pochenden Helden und Heldinnen, die Richardson ihre Existenz verdanken[17]), auf der anderen Seite die bis zur geschlechtlichen Lüsternheit ansteigende Graziösität der Schöpfungen Wielands, die in der französischen Rokokowelt ihren Ursprung finden[18]), mußte die entschiedene Absage einer Jugend finden, die ihr Volk abwenden will von einer seinem inneren Kern fremden Lebensform. Gegen dieses, die ursprüngliche Leidenschaft verneinende und nur auf Sinnengenuß abzielende Rokoko rufen die Stürmer und Dränger die vitalen Kräfte der Nation zum Kampfe auf, um ihre Zeit in einen neuen gesunden Lebensraum zu stellen, dessen Fundament die unverfälschte Naturmoral bilden solle.

Die neuen Ideen finden ihren Hauptniederschlag in der Dramatik der jungen Generation. Hier greifen die Stürmer und Dränger — teilweise in stark tendenziöser Absicht — zur Gestaltung von Themen, die auf die Zeit und ihre Menschen einwirken sollen. Vor allem die bestehende morsche Gesellschaftsordnung, die sich symbolisiert in den unnatürlichen Vorrechten von Familie, Stand und Staat, wird einer scharfen Kritik unterzogen. Und hier bietet sich dem Neuerungsdrange der Jugend dankbarster Boden, denn die sozialen Verhältnisse haben sich der Grenze des Unerträglichen bedenklich genähert. Das erstarkende Bürgertum ist im Verlaufe der Aufklärungsepoche — verführt durch die gleißende

[17]) Goethe charakterisiert diese Art von Dichtung: „Wir haben Sittlichkeit und Langeweile." Brief an Salzmann vom 6. März 1773.

[18]) Korff weist darauf hin („Die Dichtung von Sturm und Drang", S. 33), wie gerade die beiden Faustworte: „Die Tat ist alles", „Genießen macht gemein" am kraftvollsten die Überwindung dieser Rokokokultur und der in ihr herrschenden anakreontischen Dichtung bezeichnen.

Rokokowelt — in den Scheinzustand der Zufriedenheit und der Behaglichkeit versunken, sodaß der Bürger sein Selbstbewußtsein teilweise schon so weit wieder verloren hat, daß er in kriechender Untertänigkeit um die Gunst des Adels buhlt und sich beeifert, die seinem innersten Wesen am wenigsten zusagende Lebensweise des Rokoko nachzuäffen (Tracht, Kindererziehung usw.)[19]). Jedoch ist das nur ein kleiner Teil des Bürgertums, die oberste reichgewordene Schicht, die der Überfremdung erliegt. Der rechtdenkende, schlichte Bürger dagegen lehnt die undeutsche, romanische „Kulturinvasion" ab, da er am meisten unter den herrschenden sozialen Mißständen zu leiden hat. Er ist zum Spielball der bis zum Exzeß höchster Willkür ausgeübten Macht des nach französischem Muster ausgearteten absolutistischen Systems geworden. Denken wir nur an die Kabinettjustiz, an den Steuerdruck oder an den Verkauf von Landeskindern an irgendeinen fremden kriegsführenden Staat[20]). Dieses Bürgertum ächzt unter der Rechtslosigkeit, da das Korruptionswesen jede rechtliche Moral untergraben hat. Hierzu tritt als schlimmste Folge der unsozialen Aufklärungskultur und als stärkster Beweis, wie sehr die von der Aufklärung verkündete Humanität zur Tünche geworden, der die humane Tat versagt bleibt, die schroffe Ständeabsonderung. Die einzelnen Gesellschaftsklassen sind durch eine tiefe Kluft getrennt, und eine Überbrückung selbst durch eine Heirat ist undenkbar. In dieses Dunkel sozialer Not und ständischer Unterdrückung will die an den konventionellen Gesellschaftsfesseln rüttelnde Jugend den klärenden Feuerschein einer auf wahrer Natürlichkeit, nicht auf Vernunftgründen aufgebauten Freiheit hineintragen. Gestützt auf die von Rousseau inspirierte Anschauung Herders, „daß die Ständegliederung gegen die Natur sei, die sich mit ihren Gaben an keinen Stand bindet"[21]), gehen die jungen Revolutionäre jetzt zum scharfen Angriff vor gegen die überlieferten ständischen Sonderrechte, wobei sie sowohl die Überheblichkeit des Adels in kritisches Licht setzen, als auch durch wirklichkeitsgetreue Lebensbilder die Schattenseiten des Bürgertums schonungslos bloßlegen[22]).

Aber nicht nur die äußeren sozialen Verhältnisse sollen eine grundlegende Veränderung erfahren, für den neuen Lebensstil wollen die Stürmer und Dränger auch den Boden der inneren Wahrhaftigkeit schaffen. Die nur auf gesunder Natur aufbauende Jugend will einer innerlich kranken Gesellschaft, deren einzige Stützpunkte nur noch Kon-

[19]) Heckel weist auf den „mehr episodischen Charakter" des deutschen Rokoko hin, das „nicht naturgemäßer Ausdruck einer vorhandenen und gegebenen Daseinsform, sondern lediglich Mitmachen einer Mode" sei. (S. 227.)

[20]) Siehe „Kabale und Liebe" II, 2 und die Schriften Schubarts, namentlich seine Gedichte „Die Fürstengruft" und das „Kaplied". Geschichtliche Beispiele aus der damaligen Zeit geben Cl. Stockmeyer, S. 115 und Ermatinger „Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung", S. 110–152.

[21]) Friedr. Alexander Braun: „Herder u. d. deutsche Kulturanschauung", S. 77.

[22]) Das Streben der Sturm- und Drangepoche, durch Brandmarkung seiner Fehler und Schwächen das deutsche Bürgertum wieder zur inneren Stärke zurückzuführen, gab oft den Grund, die gutgemeinte Absicht dieser Dichtergeneration in oberflächlicher und ganz unzutreffender Weise als antibürgerlich zu charakterisieren.

vention und äußerliche Korrektheit sind, die Larve der moralischen Heuchelei, in die die unechte Rokokogeistigkeit sie getrieben hat, vom Gesicht reißen. Nun wird der totale Freiheitsgedanke, der in seiner letzten Konsequenz jeder dem Subjekt entgegen seinem ursprünglichen Naturcharakter auferlegten Bindung und Regel widerspricht, zur Grundforderung. Und da ist es vor allem der vom übertriebenen Rationalismus bisher unterdrückte Pol des menschlichen Seelenlebens, das Gefühl, das im deutschen Menschen das ihm zufallende Kraftfeld beansprucht und sich gegen die Knebelung durch einseitige Vernunftgesetze sträubt. Galt also bisher Selbstbeherrschung nach dem rationalistischen Grundgesetz als Freiheit, so setzt an deren Stelle jetzt der Irrationalismus die gefühlvolle Selbstauswirkung, die auf der einen Seite ihre Glorifizierung findet im Geniekult, auf der anderen Seite in der Werther'schen Gefühlswelt. Die Aktivierung der menschlichen Gefühlskräfte bringt eine Verlagerung der ethischen Grundbedingungen mit sich. Waren bisher die Begriffe Moral und verstandesmäßiges Wissen auf eine Ebene gelegt, so wird jetzt der Begriff Moral mit dem des individuellen, naturhaftgefühlsmäßigen Erlebens und Erfassens identifiziert. Damit ist die reinformale Sittlichkeit, die sich augendienerisch nur nach dem Urteil der Gesellschaft richtet, verdammt zugunsten einer Moral, die ihr Handeln begründet aus der inneren Rechtfertigung vor der Naturstimme des eigenen Gewissens.

In Verfolg dieser Naturmoral, die jede konventionelle Prüdigkeit und engherzige moralische Gebundenheit ablehnt, werden jetzt Themen behandelt, deren Erörterung bis dahin peinlichst vermieden wurde. Vor allem sind es die natürlichsten Beziehungen zwischen Mann und Weib, die Liebe und der große Komplex der geschlechtlichen Fragen, die die Dichter bewegen. Die reine, naturentsprossene Liebe, im tändelnden und galanten Rokoko als vernunftwidriger Leidenschaftsausbruch verpönt, wird in ein ganz neues Licht gestellt. „Jetzt strömt das Gefühl als das jede Schranke des Verstandes überflutende Elementare in den Verkehr der Geschlechter ein. Folgte in Gellerts „Schwedischer Gräfin" das Herz den äußeren Verhältnissen wie ein Hündlein dem Herrn, so bäumt sich jetzt die Leidenschaft als das schlechthin Irrationale und Vernunftwidrige gegen alles auf, was ihr heiliges Naturrecht auf Entfaltung und Besitzergreifung hemmen will. Jetzt feiert man die Liebe als die gewaltigste Anstifterin menschlicher Verwicklungen und Kämpfe, als das Stärkste, was es auf Erden gibt, als die Herrin der Vernunft."[23]) Mit diesem Willen der Stürmer und Dränger, das Liebesleben aus der französisch infizierten Sphäre des nur Physischen und Sexuellen herauszuheben, verbindet sich eine neue Vorstellung der Frau, die „aus dem Anmutig-Verständigen in das Innerliche und Gefühlvolle"[24]) verschoben wird.

Die Ansätze zu diesem Hinwenden zur Psyche der Frau, zu diesem Analysieren des weiblichen Seelenlebens, liegen begründet im deutschen Pietismus. Dem Zug des Pietismus zur Individualisierung und Ver-

[23]) Ermatinger: „Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung", S. 274.
[24]) Ermatinger, S. 275.

innerlichung entspringt die Befreiung des Gefühls, „dieser Weibeskraft der Seele".[25]) Zu der dem Pietismus entströmenden Gefühlsbetonung, die jedoch hier noch, gehemmt durch religiöse Grundlage und Gelassenheitsideal, in Passivität verharrte, tritt jetzt die von Rousseau[26]) forcierte Leidenschaftlichkeit hinzu und weitet sich zu einer vollkommen neuen Konzeption des weiblichen Lebensraumes aus. Der Sturm und Drang, der um ein natürliches Verständnis der Frauenseele ringt, ohne dabei aber die überlieferte Autorität des Mannes schmälern zu wollen, will auch das Weib von den Fesseln der Traditionsanschauung befreit sehen, und gerade dem typischen Bezirk des weiblichen Seelenlebens, dem Gefühl und der Leidenschaft, soll die Bahn zum Sich-aus-leben geebnet werden. Auf dem Gebiete des Geschlechtslebens und der Liebe, wo bisher nur der Mann der Fordernde gewesen, verlangt man im Namen der Natur nun auch für das Weib die Freiheit des Subjekts. Die Norm der christlich-bürgerlichen Geschlechtsmoral, die ebenso wie die galante Scheinmoral dieser Forderung entgegensteht, wird wie diese verworfen und muß einem neuen Sittlichkeitsideal, das sich aufbaut auf dem natürlichen Empfinden des Individuums, das Feld räumen. Die selbstverständliche Folge dieser Umwandlung des Liebeslebens ist das Ziel der jungen Generation, der Ehe eine ideale, seelische Grundlage zu geben. Da nach den bestehenden sozialen und moralischen Begriffen eine Liebesheirat etwas Außergewöhnliches ist, fehlt allzu oft das innere Band des Verständnisses zwischen Mann und Frau. Gegen diese sogenannte Vernunftehe laufen die Geniedichter Sturm, denn die unnatürlichen Anschauungen, die bei der Wahl des Ehepartners durch die strenge Standesabgrenzung die Ehe mehr als Zwangsinstitut erscheinen lassen, sind jeder Freiheitsidee konträr. Nicht die Gesetze des Standes und die Vorschriften der Eltern sollen für eine Eheschließung bindend sein, sondern allein die Stimme des Herzens und das auf einander abgestimmte Gefühl der Liebenden. Immer wieder wird uns in der Dichtung des Sturmes und Dranges gezeigt, welches Unglück über die Liebenden hereinbricht, wenn von Außenstehenden, und vor allem von den Eltern, mit dem Maßstab der überlieferten Anschauung das Liebesverhältnis der jungen Leute kritisiert wird. Doch jetzt wollen sich die Kinder nicht mehr in dumpfer Ohnmacht und Gelassenheit dem Willen ihrer Eltern beugen, in jugendlich-revolutionärer Begeisterung vertreten sie nun das Eigenrecht ihres Liebes- und Trieblebens. Diese Auseinandersetzung einer nach voller Freiheit dürstenden Jugend mit der starren Autoritätsanschauung der alten Generation findet ihren Hintergrund hauptsächlich im Rahmen des Familienlebens, das als kleinste und wichtigste Gemeinschaftszelle in den Augen der Stürmer und Dränger eine ganz besondere Bedeutung erlangt

[25]) Joel, I, S. 851.

[26]) Rousseaus Gefühlsumschlag findet umso leichter in der deutschen Jugend Anklang, als gerade in diesem Widerstand Rousseaus gegen die Diktatur des Verstandes weniger ein Wesenskern des esprit gaulois als ein germanischer Zug gefunden wird. Hierzu siehe Joel II, S. 113, wo auf die Beeinflussung durch den deutschen Pietismus hingewiesen wird.

und so gleichsam zum Resonanzboden wird für den leidenschaftlichen Kampf einer ideal-begeisterten Jugend für Wahrheit und Natürlichkeit.

3. Die törichte Mutter.

Da in der Dichtung des Sturmes und Dranges die Familie einen weiten Raum einnimmt, werden die Stürmer und Dränger vor die Aufgabe gestellt, sich mit der für die damalige Dichtung sehr kritischen Figur der Mutter zu befassen, denn ein Verschweigen dieser Gestalt wie es noch um die Mitte des Jahrhunderts denkbar war, wo die Frau immer nur rein geschlechtlich gewertet wurde, ist nach Lessings Claudiaschöpfung kaum noch möglich. Es erhebt sich nun die Frage, ob es dieser Jugend gelingt, jene Muttergestalt zu schaffen, die einer der neuen deutschen Wesensart entsprechenden Dichtung angeglichen ist. Bei der Betrachtung der Sturm- und Drangdichtung unter diesem Blickwinkel werden wir zunächst enttäuscht sein, könnte man doch erwarten, daß in einer Zeit, in der die ewige Forderung, die an die Mutter gestellt wird, die Leistung des Herzens, zur Lebensgrundlage erhoben werden soll, auch die Mutter eine Neubewertung erfährt. Aber hier zeigt sich, wie sehr der Sturm und Drang Ausbruch des jugendlichen Enthusiasmus ist, dessen Wollen groß und allumfassend ist, dem die Ausführung aber nicht im gewollten Maße Schritt hält. Gerade in der Darstellung der Mutter macht sich bemerkbar, daß diese Generation noch zu sehr der Abklärung bedarf, um eine solche Gestalt in ihrer ganzen Tiefe begreifen zu können. Das 18. Jahrhundert ist eben auch in seinem Ausgange immer noch von der Begriffswelt des galanten Jahrhunderts durchsetzt, das mit seiner rauschenden Rokokoatmosphäre, in der die Liebende in der Frauenwelt das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, nicht der geeignete Boden ist, um eine Mutter gedeihen zu lassen, wie sie das deutsche Bürgertum brauchte. Darum auch immer wieder im Sturm und Drang die Parteinahme des Dichters für die junge Geliebte, der alle Lebensbahnen geöffnet werden sollen, und die jetzt nicht mehr die Vertreterin engherzig-bürgerlicher Moral, sondern die Künderin der neuen natürlichen Sittlichkeit ist. Die ureigentliche Wesensbestimmung des Weibes dagegen, die Mutterschaft, diese Tatsache ist noch zu ungeheuerlich für die Ideologie der jungen Dichter. Das große Bild mütterlicher Liebe, mütterlichen Schaffens, Freud und Leid der Mutter zu schildern, dazu ist die Kunst der Stürmer und Dränger noch nicht reif genug. Diese Gestalt ist ihnen noch zu kompliziert, und so bleibt es erst der abgeklärten Klassik vorbehalten, den idealen Typ der Mutter in erhabener Größe und stiller Einfalt darzustellen.

Aber trotzdem schalten die jungen Dichter die Mutter nicht aus dem Kreis ihrer Schöpfungen aus; es sind nur wenige Stücke, die der Familiensphäre entspringen und keine Mutterfigur haben. Soweit es in ihren Kräften steht, versucht diese Dichtergemeinde die Muttergestalt in den Familienrahmen hineinzuflechten, um so schon äußerlich Abstand zu nehmen von der durch die Aufklärung überlieferten Anschauung von der alleinigen, unbedingten Vaterautorität. Doch abgesehen von der jungen,

bis zum Kindesmord gehetzten illegalen Mutter, für deren unglückliches Schicksal sie vollste Anteilnahme finden, stehen die Stürmer und Dränger einer dichterischen Neugeburt der Mutterfigur — bis auf wenige gut gelungene Ausnahmen — ratlos gegenüber. Zu leicht begreiflich, denn die Tragödie der Kindesmörderin, ihr Kampf mit der engherzigen Gesellschaftsmoral muß in ganz anderer Weise die Begeisterung der jungen Revolutionäre wachrufen und kann vielmehr zur Tendenzdichtung anfeuern, als etwa das stille Heldentum, das eine Mutter neben der barschen, verstandesbewußten Figur des Vaters erduldet. Hierfür fehlt dem Stürmer und Dränger noch die Macht der dichterischen Kompositionskraft. Er widmet sich mit ganzer Energie nur den Gestalten, die er zu Personifikationen seiner Ideen, zu Propagandaträgern der Zeit machen kann, und das ist in der Frauenwelt vor allem das leidenschaftlich liebende junge Mädchen und die in seiner direkten Nähe stehende Kindesmörderin, die gereifte Frau dagegen kann niemals „Stürmerin und Drängerin" sein. Und so ergibt sich für die Figur der Mutter eine eigenartige Stellung: die Stürmer und Dränger wollen, fortfahrend auf dem von Lessing beschrittenen Wege, noch ganz anders als bisher die Mutter in der Dichtung heranziehen, wollen zeigen, daß auch die bisher stark vernachlässigte Mutter auf das Familiengeschick beträchtlichen Einfluß haben kann, vermögen sie aber nicht von dem Makel zu befreien, den die von der väterlichen Unfehlbarkeit überzeugte Aufklärungswelt dieser Gestalt mitgegeben hat. Und das ist gerade das Auffallende an der Sturm- und Drangdichtung, daß in ihr, die doch auch der durch die männlich betonte Aufklärung bedrückten Frau Befreiung bringen will, den Großteil der Muttergestalten nicht nur dem Zahlenbegriff, sondern auch der Stellung im Drama nach die Figur der törichten Mutter einnimmt, was durch das Erbe der Aufklärung mitbedingt wird, die für die erhabene und große Muttergestalt in ihrer einseitig orientierten Dichtung keinen Platz fand.

Die törichte Mutter ist jedoch bei näherer Betrachtung trotz der Mängel, die ihr als Erbgut von der Aufklärung her anhaften, auch mit dem Gedankenkreis der jungen Generation zu vereinbaren. Sie ist die Figur, auf die die Dichter in den damaligen Familien wohl am häufigsten gestoßen sind, und die zu charakterisieren ihnen am nächsten gelegen hat. Sie gehen damit zur Tendenztaktik des Warnens und Abschreckens über mit der dichterischen Absicht, an der törichten Mutter zu zeigen, wie die Mutter nicht sein soll. Aus der Häufigkeit der törichten Mutter ist jedoch keineswegs eine Mißachtung der Mutter an sich herauszulesen, sondern im Gegenteil beweist diese Häufigkeit, wie sehr der Jugend der große Einfluß der Mutter auf das Familiengeschick bewußt geworden ist. An dem Beispiel der törichten Mutter soll nun klargelegt werden, daß entgegen der Aufklärungsansicht auch der Mutter innerhalb des Familienkreises eine wichtige Aufgabe zufällt und daß es für die Umwelt von spürbaren Folgen ist, wenn eine Mutter in falscher Auffassung ihrer Aufgabe durch ungeschicktes und unglückliches Verhalten die Harmonie der Familiengemeinschaft stört.

a) Die törichte Mutter in der adeligen Familie.

J. M. Reinhold Lenz: „Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung" (1774).

Die erste Muttergestalt der Sturm- und Drangdichtung, die in die Kategorie des minderwertigen Typus fällt, tritt uns in Lenzens Komödie „Der Hofmeister" entgegen. In diesem Werke, das die komödienhafte Auslegung in seinem Happy End findet, sonst aber eher tragische Momente betont, haben wir gleich das ganze soziale Elend der Zeit vor uns liegen, die Lenz umso besser zu kritisieren weiß, als er selbst Spielball der Not gewesen ist. Aber nicht einseitig stellt sich der Dichter nun gegen den Adel, auch die Bürgerseite bekommt seine Kritik zu fühlen. Lenz geht darin sogar soweit, daß nicht wie bisher im Stil Richardsonscher Idealauffassung des Bürgers das gute bürgerliche Mädchen von dem bösen Kavalier aus der höheren Gesellschaftsschicht verführt wird, sondern im „Hofmeister" ist es umgekehrt das adelige Mädchen, das von einem Bürgersohn in Schande gebracht wird. Den Vorwurf zu diesem Werk gibt die Erörterung über die Jugenderziehung, wozu Rousseau durch seine grundlegenden Schriften den Anstoß gegeben hat[27]). Es findet hier eine Ansicht der Stürmer und Dränger ihre Äußerung, die darauf hinzielt, den von Frankreich übernommenen Hofmeister, der sich zwischen Eltern und Kinder stellt und so dem Kinde die von der Natur bestimmten Erzieher entfremdet, als gefahrbringend für Familie und Gesellschaft zu beseitigen. Da der Großteil des Adels wegen übertriebenen Standesdünkels es nicht für angebracht hält, seine Kinder in Gemeinschaftserziehung mit der bürgerlichen Jugend aufwachsen zu lassen, übergibt er sie dem den bürgerlichen Kreisen entstammenden Hofmeister; ihn macht Lenz auch mitverantwortlich für die ständische Überheblichkeit des Adels. Denn in dieser Stellung hat der Bürgerssohn durchweg sein Selbstbewußtsein verloren, von der ihm Brot gebenden Familie läßt er sich zu serviler Untertänigkeit ducken, spielt infolgedessen eine klägliche Rolle, da er weder mehr eigenbewußter Bürger ist, noch durch die Abwerfung seines Bürgerstolzes der höheren Gesellschaftsklasse näherkommt. Obendrein bleibt die ihm vom Adel versprochene gute Position durchweg ein Trugbild.[28])

Im „Hofmeister" finden wir die in der Geniedichtung zur Hebung der Kontrastwirkung so beliebte krasse Gegenüberstellung von alter und neuer Meinung. Auf der einen Seite haben wir den weitherzigen, „modern" denkenden Geheimen Rat von Berg, der im Sinne des Dichters für die Abschaffung des Hofmeistertums ist, da er dieses eines jungen Mannes unwürdig hält. Nach seiner Ansicht ist die Privaterziehung nicht dazu angetan, eine Überbrückung des ständischen Gegensatzes herbeizuführen, da die Kinder des Adels in ihren Jugendjahren sich schon zu sehr ihrer sozialen Sonderstellung bewußt werden, und er

[27]) Über das Divergieren des Erziehungsprinzips bei Rousseau und bei Lenz siehe H. Kindermann: „J. M. R. Lenz und die Deutsche Romantik", S. 145 und Cl. Stockmeyer S. 44.

[28]) Bei diesem und den folgenden Werken erübrigt sich eine tiefergehende Beleuchtung der sozialen Problemstellung, da diese bereits in ergiebiger Weise von Cl. Stockmeyer und E. Ermatinger durchgeführt ist.

gibt daher den überlieferten Erziehungsansichten seiner Gesellschaftsklasse einen Schlag ins Gesicht, indem er seinen Sohn in die öffentliche Schule schickt. Ganz gegenteiligen Maximen vertritt die Familie seines Bruders, des Majors von Berg, der die Hauptangriffsfläche des Dichters ist. Der Major, ein weicher Kern in einer harten Schale, kann sich selbst nach den überzeugenden Worten seines Bruders nicht dessen guten Ansichten über eine soziale Erziehung anschließen. Der Geheime Rat erkennt wohl den inneren Grund seines konservativen Verhaltens, denn „. . . Du siehst immer nur der geraden Linie nach, die deine Frau dir mit Kreide über den Schnabel zieht!" (I, 2). Hier haben wir den Angelpunkt für das Gesamtgeschehen in der Familie des Majors, nämlich den Willen der Mutter, der Frau Majorin, die die ganze Verachtung des Dichters trifft. Es mutet fast an, als habe er sich durch dieses Gefühl bis zur Karikierung verleiten lassen. An der Frau Majorin ist aber auch keine einzige gute Seite, die uns mit ihr versöhnen könnte, zu entdecken. Die eitle Patronin, wie ihr Schwager, der Geheime Rat, sie verächtlich nennt, ist sehr herrschsüchtig und drangsaliert alle im Hause, ihren Mann[29]), das Personal, den Hofmeister und vor allem ihre Tochter; in ihren Sohn dagegen ist sie übertrieben vernarrt. Und damit kommen wir auf das in diesem Hause bestehende Erziehungsprinzip zu sprechen, das der Dichter durch seine Vertreter lächerlich zu machen sucht. Die Majorin lebt ganz nach französischem Gesellschaftsreglement; da es dort üblich ist, daß die adelige Familie sich zur Erziehung ihrer Kinder einen Hofmeister hält, drängt auch sie darauf, daß ihr Mann einen Hofmeister nimmt[30]). Aber welch schändliche Behandlung läßt die Majorin dem Hofmeister zuteil werden! Sie sieht in ihm nicht die würdige Stütze in der schweren Erziehungsaufgabe ihrer Kinder, dem die entsprechende Autoritätsstelle einzuräumen ist, nein, sie feilscht mit ihm um sein Gehalt, wie man mit einem Lohnkutscher handelt, und auch im übrigen ist die Behandlung des Lehrers ihrer Kinder nicht viel besser. Ein anschauliches Bild von der Gesinnung dieser Frau, schlagartig hingeworfen, gibt uns Lenz in I, 3. Wir sehen, wie die Majorin so recht noch den Standpunkt der spielerischen Rokokokultur vertritt, die mehr Wert legt auf die tenue, die äußere Sicherheit, als auf innere Qualitäten. Dieses Sich-zu-führen-wissen in der großen Welt macht sie bei ihrem Hofmeister Läuffer zur Bedingung. Er muß den Menuettschritt können, sich auf Geige, Klavier und französischer Konversation verstehen, dann kann er in ihrem Hause bleiben. Seine geistigen und pädagogischen Fähigkeiten sind hierbei für sie ganz ohne Belang. Wenn die Majorin allein ist, darf der bürger-

[29]) Der Major beklagt sich einmal bei dem Hofmeister: „Meine Frau macht mir bittre Tage genug: sie will allweil herrschen . . ." (I, 4).

[30]) In Frankreich, wo seit der Loslösung des Schulwesens von der Kirche und dessen Übergang von den Jesuiten zum Staate hin, die Erziehungsfrage sehr akut geworden, hatte Rousseau für den Adel das Hofmeistertum als Ausweg gefunden und dessen Stellung durch seine Werke „La nouvelle Héloïse" und „Emile" sehr gefördert. Lenz und seine Parteigänger aber sahen in diesem Hofmeistertum ein Hindernis zu der angestrebten Überbrückung der unsozialen Gegensätze, und sie treten damit in die Opposition zu der Rousseauschen Inkonsequenz.

liche Hofmeister ihr sogar mit seinen Künsten die Zeit vertreiben. Aber als er sich erdreistet, auch in Gegenwart eines vornehmen Besuches an der Unterhaltung teilzunehmen, um hierbei seine Kenntnisse von der Tanzkunst zu zeigen, bekommt er den adelsstolzen Hochmut dieser Frau zu spüren: „Merk' Er sich mein Freund, daß Domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden! Geh' Er auf sein Zimmer. Wer hat Ihn gefragt?" (I, 3).

Auch auf dem Gebiete der Erziehung selbst zeigt uns Lenz die Majorin von der schlechten Seite. Wie schon erwähnt, ist ihr Sohn ihr Augapfel. Ihn will sie nur in ihrer Geistesrichtung erzogen wissen, denn er soll einmal ein galanter Herr werden. Um sich nun mit der Mutter nicht zu überwerfen, muß der Hofmeister alle Unarten des Jungen, der natürlich im kindlichen Instinkt die Schwächen seiner Mutter schnell erkannt hat, überstehen, ja, er muß sich sogar von seinem Schüler eine Ohrfeige geben lassen, ohne wagen zu dürfen, darüber bei der Mutter Klage zu führen, denn es hätte „die gnädige Mama alle Schuld zuletzt auf mich geschoben". (II, 5). In dem Maße, wie die Mutter den Sohn abgöttisch liebt, in gleichem Maße haßt sie ihre Tochter. Der Nährboden des Hasses ist ihre Eifersucht der hübschen Tochter gegenüber, die sie aus diesem Gefühl heraus gewollt vernachlässigt. Sie hat für ihr Kind kein liebes Wort, für das doch gerade die weibliche Seele so empfänglich ist. Keineswegs ist etwa das Wohl und die Zukunft ihrer Tochter als Triebfeder anzusehen, wenn die Mutter versucht, den Grafen Wermuth, der Interesse an Gustchen zeigt, an ihr Haus zu fesseln. Rein egoistische Motive, die uns bei dieser herrschsüchtigen und eitlen Frau nicht weiter verwunderlich erscheinen, treiben sie zu dem Grafen hin, zumal er es versteht, in schmeichelhaftem Tone auf ihr kokettes Wesen einzugehen, und sich nicht scheut, sich mit ihr in faden, teils zweideutigen Unterhaltungen, die das Eheleben mit ihrem Manne berühren, einzulassen. Daß sie ihren Mann hierdurch lächerlich macht, kümmert sie wenig.

Die aus diesen unseligen Familienverhältnissen erwachsende Katastrophe läßt nicht allzulange auf sich warten. Die Zukunft des von der Mutter so verzogenen Sohnes sieht der Vater klar voraus: „und da wird denn einmal so ein Galgenstrick draus, der nicht Gott, nicht Menschen was nutz ist" (I, 4). Auch an dem Unglück der verstoßenen Tochter trägt die „barbarische" Mutter ihre große Schuld. Das weiche Gemüt der Tochter sehnt sich nach Liebe. Wo nun die ihr von Natur gegebene Liebesquelle, das Mutterherz, versandet ist, ist nichts verständlicher, als daß sie sich an einen anderen Halt zu klammern sucht. Der, der ihr diese Liebe zu geben vermag, ihr Jugendfreund, ist weit weg auf der Universität, und sie hört nur wenig von ihm. Ihrem Vater, der äußerlich ein hartes und polterndes Wesen zur Schau trägt, obwohl er seine Tochter sehr liebt, wagt sie sich nicht zu offenbaren. Die Folge ist, daß sie in ihrer Einsamkeit in eine Gemütskrankheit verfällt, und in ihrem inneren Harm ihre jugendliche Schönheit von Tag zu Tag mehr verliert. Die Mutter, deren Schuldkonto der besorgte Vater allein den Wandel in seiner Tochter zuschreibt, sieht das nichts an. Die schweren Anklagen, die

der aufgebrachte Major gegen sie erhebt[31]), tut sie mit der kühlen Bemerkung „Sottisen" ab. In diesem verlassenen Zustande schließt sich Gustchen in ihrem natürlichen Liebesbedürfnis näher dem Hofmeister an. Halb unbewußt[32]), halb ihrem Naturtrieb folgend, läßt sie sich dann in einer unbedachten Stunde von ihm verführen. Die Folgen dieses Leichtsinns, die der Dichter jedoch durch die Umstände entschuldbar macht, drohen die ganze Familie ins Unglück zu stürzen. Aber auch im Moment der Katastrophe kann sich bei der Majorin das Muttergefühl gegenüber ihren gesellschaftlichen Vorurteilen nicht durchsetzen. Gewiß, sie fällt bei der Kunde von dem Fehltritt ihrer Tochter in Ohnmacht, aber nicht aus Reue über ihr mütterliches Verhalten, oder etwa aus übergroßem Mitleid mit dem gefallenen Kinde, nein, ihr einziger Gedanke in diesem Augenblick ist: „Wir sind verloren — Unsere Familie! Unsere Familie!" (III, 1). Auch hier könnte man mit Läuffer, der diese Bemerkung an anderer Stelle passend macht (II, 5), sagen: „Mit dem verfluchten Adelstolz!" Während nun Lenz dem „Hofmeister" durch Umbiegung des großen Unglücks zu einem versönlichen Ausgang einen komödienhaften Schluß gibt, schließt er die Majorin, die weit mehr für das Schicksal ihrer Tochter verantwortlich zu machen ist als die Tochter selbst, allein in diesen Versöhnungsakt nicht mit ein, sondern nimmt sie auf dem Höhepunkte des tragischen Elementes mit den schwerwiegenden Worten des erregten Vaters: „Komm, komm, Hure, du auch . . .!" (III, 1) von der Bühne weg, für immer mit dem Makel der Verachtung behaftet.

Mit der Erreichung des belastenden Endeindruckes wird der dichterische Wille offenbar, der Lenz dazu bewegte, eine Muttergestalt von solch minderwertiger Erscheinungsform zu prägen. Er wollte aus dem tatsächlichen Leben ohne Verschleierung eine Figur herausgreifen, die in völliger Verkennung des ihr von der Natur gestellten Aufgabenkreises durch ihr familien- und volksschädigendes Verhalten eine große Gefahr für die soziale Ordnung bedeutet. Indem Lenz nun in der Majorin nicht nur die dünkelhafte Adelige und die Vertreterin einer jeder ethischen Grundlage entbehrenden Moral des äußeren Scheines anprangert, sondern durch die Schilderung ihres unmöglichen Erziehungssystems in ihr auch die Mutterseite angreift, wird die Majorin zum Warnungsbild für alle die Mütter, die in ihrer Oberflächlichkeit nur ihr eigenes Interessenfeld sehen und bei denen das Wohl und die Zukunft ihrer Kinder eine untergeordnete Rolle spielen müssen.

In die unmittelbare Gefolgschaft der adelsstolzen Majorin in Lenzens „Hofmeister" reihen sich zwei benachbarte Muttertypen ein, die Justizrätin in Wagners „Die Reue nach der That" und die Präsidentin in Sprickmanns „Der Schmuck".

[31]) „Ja, freilich bist du schuld daran, mit deiner Strenge und deinen Grausamkeiten und deinem Neid, das hat sie sich zu Gemüt gezogen und das ist ihr nun zum Gesicht herausgeschlagen, aber das ist deine Freude, gnädige Frau; denn du bist lang schalu über sie gewesen" (II, 6).

[32]) Dieser Fehltritt Gustchens geschieht wohl weniger aus Langeweile, wie Korff in „Geist der Goethezeit", I, S. 254 sagt, ihr zielloses Liebesbedürfnis und die erwachende Pubertät werden Triebkraft genug gewesen sein.

Heinrich Leopold Wagner: „Die Reue nach der That" (1775).

In seinem Schauspiel „Die Reue nach der That" bringt Wagner die Muttergestalt der Justizrätin Langen in Verbindung mit den beiden Hauptproblemen, die in dem Begriffskreis Eltern—Kinder die Familie am meisten beschäftigen, nämlich die Kindeserziehung und die Verheiratung der Kinder, zwei Gebiete, die in den Zeiten des Sturmes und Dranges eine erhebliche Umwandlung erfahren sollten. Ebenso wie die Majorin in Lenzens „Hofmeister" ist auch die Justizrätin die Vertreterin jenes Prinzips, gegen das die jungen Revolutionäre in offener Tendenz Sturm laufen. Wagner, dem in seiner stark realistischen Begabung mehr an der Tendenz als an der dichterischen Vollendung gelegen ist, sucht in jeder Weise diese Muttergestalt seinen Zeitgenossen als verächtlich und unmöglich hinzustellen, um so auf dem Wege der Abschreckung mitzuhelfen, übermäßigen Rangstolz auszurotten. Denn gerade dem hohlen Standesdünkel der Mutter wird das Unglück zugeschrieben, das die Dichter über so viele Familien hereinbrechen sehen. Wagner hat sich hierbei in vielen Grundzügen von Lenzens „Hofmeister" inspirieren lassen. Um aber sein Ziel, die Verächtlichmachung der Mutter, noch konsequenter durchzuführen, geht er über Lenz hinaus. Während die Majorin von Berg wenigstens eine äußere Berechtigung hat, auf ihren Adel zu pochen, trägt die Mutter in der „Reue nach der That" als Justizrätin Langen schon längst einen bürgerlichen Namen. Aber weil nun zufällig einer ihrer „Ur-Ur-Großväter sich einmal van der Lang schrieb" (I, S. 19), dünkt sie sich besser als eine Bürgerliche. In ihrer beschränkten Eitelkeit empfindet sie die Anrede „Frau Justizrätin" als eine Beleidigung. Ihrer (zweifelhaften) adeligen Abstammung entsprechend dürfen ihre Leute nur „Gnädige Frau" zu ihr sagen. Kindlichstolz ist sie darauf, daß sie mit der adeligen Gesellschaft Umgang pflegen darf. Der Gesellschaftsklatsch ist ihr eine liebe Beschäftigung, glaubt sie doch hierdurch ihr vermeintlich vornehmes Wesen bekräftigen zu können, ohne dabei aber in ihrer Einfalt zu merken, welch lächerlichen Eindruck sie durch das Geschwätz macht. Geradezu närrisch benimmt diese kurzsichtige und hochmütige Frau sich im Verkehr mit ihrer weiteren Umgebung. Als der Sohn seiner Mutter den Freund Werner vorstellt, ist sie zunächst begeistert, denn sie glaubt einen Mann von Stand vor sich zu haben, doch da „Werner keinen Karakteer" (Titel) angeben kann, gilt er für die Justizrätin nichts mehr, und er wird jetzt sogar beleidigend-kühl von ihr behandelt. Den „Karakteer eines wohldenkenden redlichen Mannes", die Tugend, die ihr Sohn so hoch schätzt, schlägt sie nicht im geringsten an, sie ist zu sehr enttäuscht: „Keinen Karakteer! nicht einmal Herr von . . .!" (I, S. 19). Alles Beweise eines grundlosen, hohlen Adelsdünkels! Und doch auch findet dieser Charakterzug der Justizrätin in der weiblichen Wesenseigenart seine Begründung. Die Mutter ist als Frau konservativer eingestellt als der Mann. Daß der Adel abgewirtschaftet und das Bürgertum eine sozial bedeutende Schicht geworden,

ist dem Mann eher zum Bewußtsein gekommen als der Frau.[33]) Sie sieht in ihrem Hang zum Äußeren noch nicht die durch den Glanz verborgene Hohlheit, sondern klammert sich immer noch krampfhaft an einen Faktor, der als alleiniger kultureller Wertträger bereits ausgeschieden ist. Gerade diesen weiblichen Konservativismus sucht Wagner in der Justizrätin zu treffen, ohne sie dabei nun als gemeinhin schlechte Person zu charakterisieren, denn nach ihrer innersten Überzeugung vermeint die Justizrätin gut zu handeln. Sie ist der Typ der Mutter, die, gehemmt durch ihre Vorurteile, es nicht besser weiß.

Diese törichten Vorurteile machen sich besonders bemerkbar, wenn an die Justizrätin die Aufgaben der Erziehung herantreten. Noch mehr als bei Lenz wird hier die Minderwertigkeit und die Unfähigkeit der Mutter in ihrer pädagogischen Auswirkung gegeißelt. Das Personal — natürlich gehört zum Hausstand auch die unvermeidliche Hofmeisterin, wie es einer nach französischem Vorbild lebenden Adelsfamilie entsprechend ist, — der erwachsene Sohn und auch der jugendliche Sprößling bekommen alle die Launen und das herrische Wesen dieser Mutter zu spüren. Damit berührt Wagner eine wunde Stelle in der damaligen Kindererziehung, nämlich den herrschsüchtigen Standpunkt der Eltern den Kindern gegenüber. In der Familie ist der Wunsch und der Wille der Eltern höchstes Gesetz: wie das autoritäre System im Staate durch den Fürsten vertreten wird, so wollen die Eltern in der Familie herrschen, dabei auf das Eigenleben der Kinder einzugehen, erachten sie nicht für nötig. Gegen ein solches unnatürliches Erziehungsprinzip, das eher einer Dressur und Tyrannis gleicht als einer pädagogischen Führung, machen die Stürmer und Dränger ihr Lösungs- und Befreiungsstreben geltend, indem sie auf die ursprünglichen Rechte des Individuums hinweisen. Auch Wagner geht auf diese Fragen näher ein. In „Die Reue nach der That" will er an dem Beispiel der Justizrätin und ihres Sohnes den im konservativen Geist verharrenden Eltern zeigen, welches Unglück sie über sich und ihre Kinder heraufbeschwören, wenn sie in Angelegenheiten ihrer Kinder blindlings nur ihren egozentrischen Standpunkt in die Wagschale werfen und das Seelenleben ihrer Kinder als Gegengewicht nicht anerkennen wollen.

Wagner führt uns diese Spannung der Generationen recht anschaulich vor Augen auf dem Gebiete der Erziehungs- und

[33]) Daher erfährt auch nur die Muttergestalt diese Belastung. Einen eitlen, von ungesundem Standesbewußtsein erfaßten adeligen Vater finden wir nirgends in der Sturm- und Drangdichtung. Selbst der stolze Major im „Hofmeister" wäre gerne bereit gewesen, seiner Tochter zuliebe dem bürgerlichen Geliebten (dem Hofmeister) einen Adelsbrief zu kaufen (IV, 5). Auch im „Deutschen Hausvater" des Reichsfreiherrn von Gemmingen verharrt der adelige Vater nicht blindlings in seiner Ansicht über die Ungleichheit der Stände, sondern nach Kenntnis der Sachlage macht er es seinem Sohn zur Pflicht, dem unschuldig verführten Bürgermädchen die Ehre wieder zu geben und die Malerstochter zu heiraten. Und wenn der Präsident in Schillers „Kabale und Liebe" seinem Sohn die Heirat mit des Musikanten Tochter verweigert, spricht dabei nicht allein das Moment des Standesdünkels mit, sondern der „Rabenvater" führt diesen Beweggrund auch an, um damit seinen schurkischen Egoismus zu verdecken.

Heiratsfrage. In der Erziehung der beiden jungen Mitglieder der Familie gehen die Mutter und der erwachsene Sohn von recht gegenteiligen Ansichten aus. Der Assessor vertritt den Grundsatz natürlicher Erziehung, wie er auf Rousseau zurückzuführen ist. Nach dem Absterben des Vaters, „der sich von je her zum Gesetz gemacht hatte, auch der Lehrer seiner Kinder zu seyn" (I, S. 15), sieht der Assessor es als besondere Pflicht an, sich um die Erziehung seiner jüngeren Geschwister zu kümmern, zumal er erkennt, daß bei der dünkelhaften Anschauung seiner Mutter für die Zukunft der Kinder nichts Ersprießliches herauskommen kann. Er erfreut sich des temperamentvollen, natürlichen Wesens seines jüngeren Bruders, der so recht das Jugendideal des Sturmes und Dranges verkörpert: „. . . Fleiß und Sitzfleisch hat er (Christian) nun eben nicht, aber destomehr natürliche Faßlichkeit, und wie das Sprichwort sagt, ist ein Quentchen Mutterwitz mehr werth, als ein Zentner Schulwitz, sein Lebtag ist kein guter Kopf, kein Genie erzogen worden, es hat sich immer von selbst gebildet." (I, S. 15). Diese naturhafte, jugendliche Urwüchsigkeit will der Assessor nicht durch die widersinnige Erziehungsmethode seiner Mutter erstickt wissen, deren Erziehungsprinzip in eitler Kurzsichtigkeit einzig und allein auf ihrem Standesdünkel fundiert. Gerade das, worin der Sturm und Drang der Kindesseele als dem unverbildeten Naturprodukt so großes Verständnis entgegenbringt, das Begreifenwollen der Naturinstinkte im Kinde, ist für diese Frau ein Paradoxon. Gewiß, auch sie will dem Kinde gut sein, aber in der unglücklichsten Form äußert sich die Güte. Ihr Sohn soll ein Musterknabe werden, fein säuberlich und sittsam. Der Assessor charakterisiert einmal ihre Erziehungsbestrebungen und deren Erfolge dahin: „Ich glaube . . . wenn sie so ganz freye Händ' hätte, sie zög aus dem armen Jungen am Ende noch gar einen Mönch. Kaum, daß ich den Rücken drehe, so neckt und zerrt, zopft und ropft sie so lange an ihm, bis er auch endlich seinen Kopf aufsetzt, und dann giebts wunder schöne Sachen. Seine Schwester, die doch fünf Jahre älter ist, sieht sie desto mehr durch die Finger. Das möchte sie nur immerhin, wenn sie mir nur den Buben nicht kopfscheu machte . . ." (I, S. 15/16). Aus dieser falschen, dressurähnlichen Erziehungsidee heraus zerrt die Mutter ständig an dem Jungen herum. Wenn er beim Essen in kindlichem Spielbedürfnis mit dem Messer spielt, fährt sie ihn hart an, selbst wenn Christian höflich um etwas bittet, wird ihm sein Wunsch noch abgeschlagen. Äußerst getroffen in ihrem adeligen Geblüt fühlt sich diese hoffärtige Dame, als sie ihren Jungen überrascht, wie er in echt bübischer Weise auf der Straße mit Kindern der Nachbarschaft — die Justizrätin nennt es „30 Jungen vom niedrigsten Gesindel" (I, S. 22) — ein Soldatenspiel begonnen hat. Mit Säbel, Fahnen, Flinten und Trommeln ist es eine recht lustige Jugendgruppe, die das Auge der Mutter hätte erfreuen sollen, zumal der Sohn der General dieser Schar ist. Doch für die Mutter ist das Spielen mit den bürgerlichen Nachbarskindern ein Wegwerfen, und sie fürchtet, das nie ihrem Sohne verzeihen zu können. Diese Schandtat ist um so größer, als ihre vornehme Freundin, eine

Baroneſſin, Augenzeugin des Treibens ihres Sohnes geweſen, da die Juſtizrätin doch gerade in dieſer Geſellſchaft Chriſtian als Muſterknaben mit der vornehmen Erziehung zeigen möchte. Sie hat darum auch dem Jungen gleich auf der Straße eine Maulſchelle gegeben, — vielleicht nur aus dem ohnmächtigen Gefühl des Ärgers heraus und um der Baroneſſin zu imponieren. Dabei hat ſich Chriſtian gar keiner Unart ſchuldig gemacht, er iſt im Gegenteil erfreut, daß er ſich ſeiner Mutter zeigen kann, denn er iſt ja der Anführer ſeiner Spielkameraden, und das erzeugt ſchon in den jungen Jahren ein gewiſſes Selbſtbewußtſein. „. . . bey den anderen aber, wo die Mama haben will, daß ich hingehen ſoll“ (I, .S 27), kann er dieſe Stellung nicht erlangen. Doch die Mutter hat für das Geltungsbedürfnis und den naturbegründeten Stolz des Jungen kein Verſtändnis. Ihre Vorurteile ſind zu groß, als daß ſie ſich auch nur die Mühe geben könnte, ſich in das kindliche Seelenleben hineinzudenken. Daß die Tyrannis der Mutter bei dem ſelbſtbewußten Jungen auf Widerſtand ſtößt, iſt unvermeidlich. Doch die Juſtizrätin legt dieſes Aufbäumen des erwachenden Eigenwillens als Eigenſinn aus und findet es nicht herzlos, von ihrem Jungen als von einem „Teufelskinde“ (I, S. 58) zu reden.

Aber nicht nur, daß Wagner in der Juſtizrätin das falſche Verhalten und das Unverſtändnis der Eltern gegenüber echter Jungenart treffen will, auch für eine falſche Mädchenerziehung wird die Mutter als warnendes Beiſpiel hingeſtellt. In gleicher Weiſe, wie ſie des Knaben natürliche Entwicklung — ein Lieblingsbegriff der Stürmer und Dränger auf dem Gebiete der Pädagogik — durch allzu vieles Räſonnieren hemmt, ſchadet ſie ihrer Tochter in der Bildung des Charakters durch übermäßige Liebeshinneigung. Die dem Sohn vorenthaltene Freiheit, die ihm zur Entfaltung ſeiner erwachenden Perſönlichkeit unbedingt nötig iſt, gewährt ſie in jeder Art ihrer Tochter[34]), die ſie bis zum äußerſten verwöhnt. Wenn der Junge bei Tiſch mit dem Meſſer ſpielt und dabei arge Schimpfworte zu hören bekommt, ſo darf Caroline ungezogen da ſitzen und mit dem Meſſer ſpielen. Sie erhält von der Mutter keinen Verweis für ihre Unarten, obwohl ſie fünf Jahre älter iſt als Chriſtian. Das Mädchen weiß natürlich ſchnell die ſchwache Seite der Juſtizrätin auszunutzen, und wenn ihrem Wunſche etwas entgegenſteht, preßt ſie einige Tränen heraus — darauf verſteht ſie ſich gut —, ſogleich wird ihr von der Mutter jedes Begehren erfüllt. Bei einer ſolch unbeherrſchten Mutterliebe, die alles tut, was das Kind will, wird der gute Einfluß der franzöſiſchen Gouvernante vollkommen zu Schanden gemacht. Sie iſt froh, als ſie in dieſem Hauſe den Dienſt quittieren kann, denn wenn eine derartig bornierte Mutter alle guten Abſichten und Anlagen der Natur in den Kindern verdirbt, kann der beſte Hauslehrer nichts mehr retten.

[34]) Cl. Stockmeyer weiſt darauf hin (S. 39), wie dieſer Vorwurf Wagners gegen die Mutter auf Rouſſeauſchem Gedankengut fußt, denn „nach Rouſſeau iſt Ungebundenheit der naturgemäße Zuſtand des Mannes, Gebundenheit aber derjenige der Frau; dieſe muß daher frühe an Beſchränkung und Unterwerfung . . . gewöhnt werden“.

Nicht genug, daß die Mutter in der Erziehung der jüngeren Kinder ihre Fehlwege geht, auch dem erwachsenen Sohn wird die mütterliche Beschränktheit zum unüberwindlichen Hindernis. Wagner stellt die Justizrätin in jene Kategorie von Eltern, die nicht nur durch ihre Erziehungsmethode Zeugnis großer Unkenntnis der kindlichen Individualität ablegen, sondern auch darüber hinaus ihren erwachsenen Kindern nicht einmal die Freiheit der Gattenwahl gewähren. Es sind durchweg jene Eltern aus den höheren Gesellschaftsschichten, denen die Idee des Standes über alles geht, und die mit Argusaugen auf die sogenannte Reinhaltung der Gesellschaft wachen. Die Ehen sind daher in diesen Schichten größtenteils Konvenienzehen, die jedes inneren Liebesbedürfnisses entbehren. Zur Schadloshaltung des jugendlichen Liebes- und Trieblebens muß dem Mann eben die spielerische Liebelei mit dem Mädchen aus der niedrigen Klasse dienen. Solange die Jugend eine standesgemäße Heirat eingeht, legt man in diesen nach außen so betont moralischen Kreisen den „Extravaganzen" keine weitere Bedeutung bei. Gegen diese, aller natürlichen Moral hohnsprechenden Haltung teilt der Sturm und Drang seine stärksten Hiebe aus. Er macht es sich zur Aufgabe, die Wurzeln dieses Übels, die galante Rokokomoral und den unsozialen, übertriebenen Standesdünkel, auszurotten. Wagner unternimmt diesen Kampf in „Die Reue nach der That", indem er seinen Zeitgenossen die unmögliche Geisteseinstellung der Justizrätin kritisch vor Augen führt. Der Assessor Langen, der mit aller dichterischen Liebe geschildert ist, stößt mit seinen Heiratsabsichten bei der Mutter auf den schärfsten Widerstand. Wie könnte auch diese „vornehme" Frau, deren Lebensinhalt allein die Wahrung der Interessen ihrer fadenscheinigen adeligen Abkunft darstellt, in eine Heirat mit einer Kutscherstochter einwilligen! Der Assessor, der seiner Friederike in inniger Liebe zugetan ist, ist sich des Kampfes wohl bewußt, der ihm mit seiner starrsinnigen Mutter bevorsteht: „. . . Hab noch einen großen Berg zu übersteigen, einen größern als ihn je der Stolz der Giganten aufgethürmt hat. — Doch . . . Langen wird schon hinaufklimmen, er muß! Und gehts nicht, so untergrab ich ihn, sollt auch seine ganze Masse darüber zusammenstürzen und mich bedecken!" (I, S. 11). Die Mutter versucht auf jede Art und Weise, ihrem Sohn die Neigungen zu der Kutscherstochter auszureden. Als die guten Worte an der unerschütterlichen Liebe ihres Sohnes scheitern, wechselt sie ihre Taktik und geht zur Ironie und zum beißenden Spott über. Alle Beteuerungen des Assessors, das Lob der Unschuld, Sittsamkeit und des Reichtums der Empfindungen Friederikens finden bei der Mutter taube Ohren. Echte Tugend kann nach ihrer Anschauung nur in den vornehmen Kreisen vertreten sein, aber „ein Kutschermädchen und Tugend" sind für sie zwei völlig unvereinbare Begriffe. In ihrer Starrköpfigkeit treibt die Justizrätin ihren Sohn, dem der Adel des Herzens weit wertvoller ist als irgendein papierner Adelsbrief, zu Selbstmordgedanken. Dieser energische Kampf der Mutter gegen die Liebesinteressen des Sohnes ist umso weniger verständlich, als sie von ihrem Sohne finanziell ganz abhängig ist, der ihr aber jede Bitte

bereitwilligst erfüllt. Bei der Erschleichung ihrer Wünsche geht sie sehr schlau vor und weiß der empfindlichen Seite ihres Sohnes wohl zu schmeicheln, doch sobald das Gespräch auf die Heirat kommt, wird sie wieder hart: „. . . eh ich meine Einwilligung gebe, sollst du lieber meinen Fluch haben. Ein Kutschermädchen meine Schwiegertochter! Gottes Barmherzigkeit! Ich krieg die Gichter, wenn ich nur dran denke" (I, S. 32). Jedoch die Mätresse ihres Sohnes zu sein, dafür ist der Justizrätin das Bürgermädchen allenfalls noch gut genug, außerdem würde das ja auch dem herrschenden Modegeschmack entsprechen und nach galanter Lebensauffassung keineswegs anstößig sein. Der Assessor aber denkt hierin zu edel, ihn zieht eine reine Liebe, die die Justizrätin von ihrem Standpunkt aus allerdings nur mit „Narrenpossen" (III, S. 62) zu bezeichnen vermag, zu Friederike hin. Er kann ohne sie nicht glücklich sein, und so wagt er denn den schweren Schritt und bittet seine Mutter, die bisher immer nur von Wegwerfen geredet und sich in den abfälligsten Bemerkungen über Friederike ergangen hat, um die Einwilligung zu dem Verlöbnis. Doch da braust die Mutter wie eine Furie auf und gibt ihr entschiedenes Nein. Selbst als der erwachsene Sohn sich soweit überwindet und die Mutter kniefällig bittet, zeigt sie noch keine Rücksichtnahme auf den Herzenswunsch ihres Kindes. Nun sagt sich der Assessor schweren Herzens von seiner Mutter los, er will nicht länger „Sklave des eigennützigen Stolzes (III, S. 78) sein, und es kommt zum offenen Bruch zwischen Mutter und Sohn. Bei der Mutter, die unbedingt die Heirat verhindern will, — in ihrer Verblendung glaubt sie, damit ihrem Sohne nur nützen zu können — treten jetzt weibliche List und Tücke in den Vordergrund. Sie fädelt ein groß angelegtes Intrigenspiel ein. Dem Sohn gibt sie die scheinbare Einwilligung, wendet sich dann aber in hinterhältiger Weise an die Kaiserin, macht vor ihr einen Fußfall, und es gelingt ihr durch entstellten Bericht, die Heirat zu hintertreiben: Langen wird in Arrest genommen und Friederike in ein Kloster gesteckt. Die Mutter hat aber durch diese heimtückische Handlung Furchtbares angerichtet: ihr Sohn wird nervenkrank und verfällt in geistige Umnachtung. Jetzt endlich scheint die „Rabenmutter" zur Besinnung zu kommen, zumal die Kaiserin, die von dritter Seite über die Angelegenheit in der Familie Langen aufgeklärt worden ist, der Justizrätin ins Gewissen redet. Die Mutter ist gedemütigt, sieht ihre Torheit ein und bittet den Sohn reumütigst um Verzeihung. Sie will alles wieder gut machen, was sie aus Stolz und falscher Ehrfurcht verloren hat.

Jedoch die Reue kommt zu spät! Der Dichter will es nicht zulassen, daß diese Mutter, die solch große Seelenqual über zwei glücklich Liebende herbeigeführt hat, nur mit wenigen reuigen Worten, von deren Echtheit man noch nicht ganz überzeugt sein kann, und mit einem Friedenskuß ihr Schuldkonto auslöscht. Zu spät schließt sie Friederike in ihre Arme und nennt sie „Meine Tochter". Friederike hat am Tage zuvor Gift genommen, dessen gräßliche Wirkung sich jetzt zeigt: sie stirbt eines qualvollen Todes. Der Selbstmord Friederikens ist die letzte große Anklage gegen die Mutter, die hierunter zusammenbricht und wahnsinnig

wird. Für den Zuschauer aber ist es nicht nur ein physisches Zusammenbrechen des Bösen in diesem Trauerspiel, vielmehr wird durch den Untergang der Justizrätin zugleich einem ganzen System überlebter Weltanschauungen der Dolchstoß gegeben.

Bühnentechnisch ist in der „Reue nach der That" auffallend, daß die Mutter auch im letzten Akt auftritt und Zeugin der Katastrophe ist. Das aber ist nur eine Bekräftigung der Ansicht Zollingers, daß infolge des nur möglichen Spannungsmomentes zwischen zwei Polen im bürgerlichen Drama die Mutter im letzten Akt verschwindet, weil der eine Spannungspol der Vater bleiben muß. Da aber in „Die Reue nach der That" die Justizrätin keinen Vater als Gegenpartner hat, ist ihr Auftreten im letzten Akt vollkommen gerechtfertigt und kann nicht als Verstoß gegen die dramatische Technik des bürgerlichen Schauspiels angesehen werden.[35])

A. M. Sprickmann „Der Schmuck" (1780).

Der stolzen Majorin im „Hofmeister" und der dünkelhaften Justizrätin in „Die Reue nach der That" paßt sich in gleicher Weise die Präsidentin von Wiesenthal in Sprickmanns Lustspiel „Der Schmuck" an. Bei ihr aber will der Dichter nicht nur den eitlen Adelsstolz anprangern, sondern auch ihre Überheblichkeit, die noch auf viel verächtlicherer Grundlage fußt, nämlich auf dem großen Reichtum, zu dem sie durch die Heirat mit dem Präsidenten gekommen ist. Sie läßt daher ihre Hochnäsigkeit nicht nur Leute ungleichen Standes fühlen, sondern verachtet sogar die Familien, die zwar ihrem Adelsrange entsprechen, aber in Armut geraten sind. Daß sie in früheren Jahren selbst in Dürftigkeit gelebt, hat die eitle Frau schnell vergessen. Als Mutter äußert die Präsidentin ihr törichtes Verhalten in der Verheiratung ihrer Tochter Julie, die von zwei grundverschieden veranlagten Brüdern umworben wird. Sprickmann hat hierbei seinen Vorbildern bei Lenz und Wagner vieles abgesehen. Auch er zeigt die Mutter als Produkt einer Zeit, die nur von einer Oberflächlichkeitsbetrachtung beim Menschen ausgeht und sich nicht um eine innere Wertbeurteilung bemüht. Aus dieser falschen Einstellung heraus ergreift die Präsidentin ohne Rücksichtnahme auf die Neigung der Tochter blindlings die Partei des die galante Lebensschule vertretenden, zungengewandten Salonmenschen Fritz und sucht der Tochter die Sympathien, die sie für den strebsamen und tugendhaften Bruder Karl hegt, auszureden. Doch der stolze und hoffärtige Charakter der Präsidentin muß kläglich Schiffbruch erleiden. Die Entführung, die sie mit Fritz inszeniert, um Julchen der Gewalt des Vaters zu entziehen, mißlingt, und der aufrechte Karl trägt den Sieg über das Intrigenspiel der Mutter davon. Auch Fritz kommt zur Besinnung und kehrt zu seiner früheren Geliebten zurück. So steht die Mutter am Schlusse des Stückes ganz isoliert da, der Lächerlichkeit preisgegeben, und wieder einmal ist damit den Zeitgenossen ein „Muster aller Thorheit" (II, 10) aufgezeigt worden, das indirekt dazu beitragen soll, die

[35]) Siehe Seite 31.

vom Zeitgeist angekränkelten Mütter zur Erkenntnis ihrer unverständigen Erziehungspraxis zu bringen.

b) Die törichte Mutter in der bürgerlichen Familie.

Wie schon erwähnt[36]), stehen die Stürmer und Dränger nicht in einseitiger Kampfstellung gegen den Adel, auch das Bürgertum wird von dem grellen Lichte dieses kritischen Scheinwerfers gestreift. Und da sehen wir, wie die eitle und törichte Mutter in der adeligen Familie auch im bürgerlichen Milieu ihre Gefährtin findet, nur daß hier Eitelkeit und Torheit sich eben in entsprechend anderer Weise äußern. Die Kritik der Muttergestalt in der bürgerlichen Familie wird am intensivsten von Wagner in seinem Trauerspiel „Die Kindermörderin" und von Schiller in dem bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe" vorgenommen.

Heinrich Leopold Wagner: „Die Kindermörderin" (1776).

Die Absicht Wagners, die ihn bei der Abfassung der „Kindermörderin" als einer der Hauptbeweggründe zur Heranziehung der Muttergestalt bestimmte, tritt am deutlichsten zu Tage in der Erweiterung des Titels, wie er ihn einer späteren, bedeutend kraftloseren Umarbeitung beigegeben: „Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter, merkts Euch". Den bürgerlichen Müttern sollen die Augen geöffnet werden gegenüber der großen Gefahr, die ihren Töchtern von seiten des Offiziersstandes droht. An dem Beispiel der Frau Humbrecht wird daher warnend gezeigt, in welch abgrundtiefes Elend eine Familie geraten kann, wenn die Mutter, die die Hüterin der tochterlichen Unschuld sein sollte, diese Gefahr nicht erkennt, sondern im Gegenteil noch durch das Nachgeben des unedleren Teiles des weiblichen Instinktes und durch ein würdeloses Verhalten die Tochter mit vollen Segeln dem Unglück zutreiben läßt. In der realistischen Darstellung und wirklichkeitsnahen Charakterisierung dieser Frau aus dem biederen Handwerkerstande offenbart sich Wagner als Meister, denn hier fühlt er sich bedeutend heimischer als beim Adel; hier kann er wirkliche Eigenmilieuschilderung wiedergeben. Und so ist ihm diese Figur auch weit besser gelungen als die Justizrätin in „Die Reue nach der That".

Das Leben in der Familie des Metzgermeisters Humbrecht wird zur Anklage gegen jene Ehen, in denen Vater und Mutter in ihrer Gedankenwelt nicht einig zusammengehen. Jedoch findet dieses Sosein der Mutter einen Milderungsgrund in dem barschen Wesen des polternden Vaters, der auf der einen Seite wohl in guter Absicht den Ehrbegriff des Bürgertums vertritt, aber andererseits den rationalistischen Standpunkt der unbedingten Vaterautorität so stark in der Familie durchsetzt, daß eventuelle gute Prinzipien der Mutter gar selten zur Entfaltung kommen können. Somit wird die Mutter allzu leicht in die Opposition zu dem vernünftig-rechtlich denkenden Vater getrieben. Das Unheil, das durch die elterliche Spaltung heraufbeschworen wird, wirkt sich dann meistens in dem Schicksal der Kinder aus, die zwischen beiden Eltern stehen. Würde von dem gefühlskargen Manne auch nur in etwa

[36]) Siehe Seite 37.

dem Liebesbedürfnis der Gattin Verständnis entgegengebracht, so wäre nach Ansicht der Stürmer und Dränger manches Unglück in den bürgerlichen Familien zu verhindern. Allerdings soll dieser Milderungsgrund nicht eine Generalentlastung der Mutter sein und ihr nun eine Berechtigung geben, den dunklen Trieben in ihrem Inneren nachzugeben. Das Wohl und die Ehre ihres Kindes müssen ihr zur höchsten Aufgabe werden, denn damit ist ja auch schließlich ihre eigene Ehre aufs tiefste verkettet. Bei der Verfolgung dieser Aufgabe ist es ihre Pflicht, jede Betonung ihrer eigennützigen Interessen fallen zu lassen.

Wohin es führt, wenn eine Mutter in törichter Weise ihre Pflicht verletzt und die Wahrung der Ehre ihrer Tochter mit allzugroßer Nachlässigkeit betreibt, dafür gibt uns die „Kindermörderin" ein erschreckendes Bild. Die Frau Meisterin Humbrecht ist eine recht eitle Person, die zu gern über ihren Stand hinaus möchte. Anstatt mit einem gesunden Stolze auf ihr Bürgertum zu pochen, liebäugelt sie in falschem Ehrgeiz mit der oberen Schicht. Über ihre eigenen Standesgenossen aber und über deren gute Sitten glaubt sie sich mokieren zu dürfen. Zu ihrem größten Leidwesen ist ihr Mann „noch ganz von der alten Welt". Er hält treu an der überlieferten Bürgertradition fest und setzt seinen Stolz darin, daß Frau und Tochter auch in der alten Standestracht gehen. Die Mutter aber, die von „neumodischem Geist" angesteckt ist, verachtet die Standestracht, die höchstens noch gut sei für Gärtners- und Leinwebers-Töchter. Der Vater sieht in diesem hoffärtigen Wesen der Mutter eine grobe Verletzung der eigenen Standesehre, und es ist deswegen schon zu manch hartem Streit in der Familie gekommen. Doch die Mutter zeigt einen anderen Stolz: ihr ist der Verkehr innerhalb ihres eigenen Standes nicht gut genug, und sie will daher ihrer Tochter einen besseren Umgang verschaffen. Sie ist beglückt, als Evchen schon in jungen Jahren von drei Baronen und einem reichen Schweizer zu einem Tanzzirkel eingeladen wird bei einem sehr vornehmen Tanzmeister, bei dem fast nur Grafen und Barone das Tanzen lernen. Als dann einige Jahre später der Lieutenant von Gröningseck bei Humbrecht sein Quartier nimmt und dieser an der hübschen Bürgerstochter sein Gefallen findet, fühlt sich die Mutter sehr geschmeichelt. Anstatt ihre Tochter wohl zu hüten und sie den Nachstellungen des Lieutenants zu entziehen — denn gerade in der großen Garnisonstadt dürfte ihr das sittenlose Treiben des Offizierskorps nicht unbekannt geblieben sein -, begünstigt die eitle Bürgersfrau leichtsinnigerweise eine Annäherung zwischen beiden. Der Gedanke, daß ihre Tochter durch diese Machenschaften zum Liebesspielwerk des leichtlebigen Offiziers werden könne, geht der Humbrechtin in ihrer Einfalt überhaupt nicht auf. Einen verwandten Zug mit der Mutter in der „Emilia Galotti" finden wir bei Wagner wieder, wenn er die Vergnügungssucht der Frau Humbrecht verurteilt[37]). Ohne Be-

[37]) Vergl. S. 29. Auch sonst finden wir bei der Frau Humbrecht manche Wesensähnlichkeit mit der Mutter Emiliens im übertragenen Sinne wieder, worin sich eben der bereits erwähnte Einfluß der Aufklärung auf die Muttergestalt bemerkbar macht.

denken nutzt sie die Abwesenheit ihres Mannes aus und folgt freudig mit Evchen der Einladung des Lieutenants zu einem Fastnachtsballe. Neben dem stolzen Gefühl, daß ihre Tochter mit einem adeligen Offizier zu einem Ball gehen kann, spricht auch ihr leichtsinniger Hang zu Vergnügen bei diesem heimlichen Tun ihrem Manne gegenüber ein Großteil mit. Um diesen Fehltritt der Mutter mit besonderem Nachdruck zu beleuchten, stellt Wagner dem Leichtsinn und dem falschen Stolz der Mutter den gesunden Ehrbarkeitsstandpunkt kernigen Bürgertums entgegen, wie der Vater ihn vertritt. Nach seiner Meinung taugt der Ballbesuch nicht für Leute seines Standes. Das ist wohl etwas „für die vornehmen Herren und Damen, Junker und Fräuleins, die vor lauter Vornehmigkeit nicht wissen, wo sie mit des lieben Herrgotts seiner Zeit hin sollen . . . Aber Handwerksweiber, Bürgerstöchter sollen die Nas' davon lassen; die können auf Hochzeiten, Meisterstücksschmäusen . . . Schuh' genug zerschleifen, brauchen nicht noch ihre Ehr' und guten Namen mit aufs Spiel zu setzen" (II, S. 481). Und wenn der Vater seinen Leuten den Ballbesuch verbietet, um so eine unnütze Berührung mit einer Schicht zu verhindern, die doch das Bürgertum nicht für vollwertig ansieht, so hat er seinen guten Grund dafür, „denn wenn vollends ein zuckersüßes Bürschchen in der Uniform oder ein Barönchen . . . ein Mädchen vom Mittelstand an solche Örter führt, so ist zehn gegen eins zu verwetten, daß er sie nicht wieder nach Hause bringt, wie er sie abgeholt hat" (II, S. 481).

Mit diesen dunklen Befürchtungen soll der Vater leider recht behalten. Die Mutter vertraut blindlings den einschmeichelnden Worten des Lieutenants, und sie begeben sich auf seinen Antrieb hin während des Balles in ein Wirtshaus, das seiner ganzen Aufmachung nach den schlimmsten Argwohn der Mutter hätte erregen müssen. Doch sie läßt sich durch die Versicherung des Lieutenants, daß hier „täglich alles, was beau monde heißt, zusammenkommt" (I, S. 469), sogleich betören, denn was die vornehme Welt tut, ist für sie allemal gut getan. Sie duldet es sogar, daß der Offizier dem sich sträubenden Evchen zudringlich wird und scheut sich nicht, sich in Gegenwart ihrer Tochter soweit zu vergessen, daß sie selbst um die Liebkosung des Lieutenants buhlt. In dieser in wunderbarer Realistik geschilderten Szene hat es Wagner gut verstanden, das Milieu lebendig vor unseren Augen erstehen zu lassen. Mit schlagartig hingeworfenen Bemerkungen wird der Charakter der Mutter in seiner ganzen Hohlheit begründet; selbst ihren sparsamen Krämergeist läßt der Dichter nicht unerwähnt. Als sie in Gegenwart des Offiziers ihren Domino ablegt (!!), stellt sich heraus, daß sie ein schmutziges Mantlett trägt, was aber nicht Zufall, sondern Absicht ist: „. . . ich hab' eben gedacht, unter der Maske sieht man's ja nicht, ob's rein oder schmutzig ist, und tust du ein weißes an, dacht' ich, so wird's doch auch verkrumpelt" (I, S. 473).

Das leichtsinnige und törichte Verhalten der Mutter in dieser Situation muß notgedrungen ein böses Ende nehmen:

Lieutenant von Gröningseck überlistet die Frau Humbrecht nach dem Essen mit einem Schlafpulver und benutzt die Gelegenheit, um Evchen zu verführen und ins Unglück zu stürzen. Der Mutter, die sich mehr um die beim Besuch im Bordell abhandenengekommene silberne Tabaksdose als um die Seelenqualen ihrer Tochter sorgt, mag und kann Evchen sich nicht anvertrauen. Als dann der Vetter und Magister Humbrecht, dem die Mutter einst selbst Hoffnung auf Evchen gemacht, die Eltern schonend über den Zustand der Tochter aufklären will — diese ist schwanger geworden —, hält die Mutter es nicht für nötig, ihn mit Ruhe anzuhören, sondern fährt ihn gleich mit harten Worten an. Sie zählt ihm in verletzender Weise alle Wohltaten auf, die er bereits von ihnen empfangen habe und bezichtigt ihn des Undanks. Vielleicht meldet sich in diesem Moment aber schon eine anklagende Stimme in ihrem Unterbewußtsein, die sie durch die grobe Schimpferei übertönen will. Als dann der Magister als Beweisargument einen Brief vorlegt, der die Schande der Tochter offenbart und auf die Zusammenkunft in dem berüchtigten Hause zurückführt, dämmt sie immer noch alle inneren Ahnungen zurück, beteuert dem Manne gegenüber auch weiterhin ihre Unschuld und bezeichnet das Schreiben als ein „infames Pasquill" (V. S. 512). Aber mit spontaner Bewegung zerreißt sie schnell den Brief und glaubt damit wohl jede Anklage aus der Welt geschafft. Doch dem Vater fällt diese Reflexbewegung gleich verdächtig auf: „Du bist verflucht fix, Frau." Alles weitere ohnmächtige Unschuldsgestammel der Mutter, alles Schluchzen und Klagen ist vergebens, denn ihr strafwürdiges Verhalten wird immer offenkundiger. Unter der Last des Beweismaterials und der immer lauter werdenden Stimme ihres anklagenden Gewissens bricht sie zusammen: sie sühnt ihr verfehltes Leben durch einen reuevollen Tod, den Kummer und Gram herbeigeführt!

Kindermann[38]) bezeichnet Wagners „Kindermörderin" als ein direktes Anklagedrama. Wenn man die scharf umrissene Gestalt der Frau Humbrecht in dieses Blickfeld stellt, zeigt sich, daß sie die ihr aus der Zweckhaftigkeit des Dramas zufallende Aufgabe erfüllt. In der schweren Anklage des pflichtvergessenen Verhaltens der Humbrechtin bekundet sich die Absicht Wagners, die törichten Mütter im deutschen Bürgertum wachzurütteln, sich endlich auf den Wert ihres eigenen Standes und dessen Ehre zu besinnen und abzulassen von einem falschen Ehrgeiz, der einer deutschen Bürgersfrau unwürdig ist.

Friedrich Schiller „Kabale und Liebe" (1784).

Wagners kraftvoll-anschauliche Schilderung des Bürgertums seiner Zeit sollte nicht nur eine einmalige Erscheinung bleiben. Acht Jahre nach der „Kindermörderin" greift Schiller noch einmal die ganze Wucht der sozialpolitischen Anklagen, die schon seit Beginn der 70er Jahre die Literatur in revolutionärem Rausch erfaßt hatten, in seinem bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe" zu einem gewaltigen Schlußakkord zu-

[38]) „Lenz und die deutsche Romantik", S. 349.

sammen. So finden wir in der „Kabale und Liebe" neben den politisch-revolutionären Ideen eben solche sozial-revolutionärer Art. Die Darstellung Schillers ist umso packender, als er nicht mehr von der anfänglichen Scheu seiner Zeitgenossen befangen ist, sondern unverblümt die unwürdigen Verhältnisse seiner Umgebung vor den Richterstuhl seiner Kritik zieht. Weder in seinen eigenen Werken noch in irgend einer dramatischen Gestaltung der Stürmer und Dränger stoßen wir je wieder auf eine derartige Erlebnisnähe, wie wir sie in "Kabale und Liebe" in jeder Faser spüren. Nicht nur die schändlichen und unsittlichen Zustände bei Hofe sind selbsterlebte Tatsachenberichte, sogar „die Familie Miller ist in gewissem Sinne ein Abbild von Schillers eigener Familie. Das Haus seiner Eltern wurde von adeligen Offizieren besucht, die den Töchtern den Hof machten, von der Mutter begünstigt und vom Vater mit scheelen Augen angesehen wurden. Die Mutter bekam, wie die Frau Millerin von ihrem Gatten den Vorwurf zu hören, daß sie dem Leichtsinn der Töchter Vorschub leiste".[39]) Bei der Formung der Muttergestalt sind weiterhin die Spuren Wagners unverkennbar, und wenn auch Schiller mit größerem dichterischen Talent die Gesamtaufgabe dieser Mutter durchführt, so steht doch Wagner in der naturalistischen Kleinmalerei des Charakters der Frau Humbrecht über ihm. Die ihnen innewohnende Idee aber ist beiden Müttern gleich. Frau Humbrecht sowohl wie auch Frau Miller trifft die gleiche Anklage, durch allzugroße Nachsichtigkeit und Torheit die Ehre der Tochter, der Familie und des Standes vernichtet zu haben.

Ebenso wie in der Familie Humbrecht wird auch der Friede in dem ruhigen Bürgerhaushalt des Musikus Miller gestört durch das zufällige Zusammenkommen eines Vertreters der sozial höherstehenden Schicht mit der Tochter aus dem bürgerlichen Kreis. Der Major Ferdinand, der Sohn des ruchlosen Präsidenten von Walter, tritt als Schüler des Musikmeisters in den Lebensraum der Familie Miller ein, wo er die schöne und tugendhafte Tochter Luise kennen lernt. Ferdinand, dem Seelengröße vor persönlichem Adel geht und dem die verbrecherische Regierungsweise seines Vaters widerstrebt, ist begeistert von dem ehrlichen und natürlichen Mädchen und verliebt sich in sie. In der Frau Millerin, die mit weiblichem Spürsinn die Herzensregungen der beiden Kinder gleich erkennt, erwacht die mütterliche Eitelkeit. Sie sieht ihre Tochter bereits als Frau Majorin und sucht nun mit allen Mitteln das Verhältnis zu fördern. Dem gestrengen Vater aber, dessen aufrechten und standesbewußten Bürgerstolz sie fürchtet, verschweigt sie wohlweislich die Liebe zwischen Luise und dem adeligen Präsidentensohn. Mit diesem Verschweigen trifft sich ihre moralische Schuld auf der gleichen Schnittfläche mit der Claudiens, der Mutter Emilia Galottis. Jedoch ist die Belastung der Millerin noch um einen Grad schwerer, weil in der Millerin die Absichtlichkeit des Verschweigens mit bedeutend stärkerem Bewußtsein geschieht. In ihrer Einfalt glaubt die Mutter trotz der

[39]) Clara Stockmeyer, S. 26.

zahlreichen warnenden Beweise, wo auch die edelste und tiefste Liebe zwischen zwei Angehörigen ungleichen Standes an dem ehernen Felsen krasser Standesabgrenzung zerschellen mußte, mit ihrer Luise werde es schon gut gehen. Würde sie aber gleich zu Beginn der entstehenden Liebschaft ihren Mann zu Rate gezogen haben, wie es der Pflicht einer ehrlich sorgenden Mutter entspricht, — selbst die Gefahr, daß der Vater wie üblich losgepoltert wäre, durfte sie davon nicht abhalten, denn es ging ja zunächst um das Wohl ihrer Tochter, und da mußte sie als Mutter ihre eigenen Interessen zurückstellen, — hätte das über die Tochter drohend hereinbrechende Unheil noch abgelenkt werden können. Als der Vater dann hinter das Verhältnis kommt, ist es bereits zu spät; die Sache ist ernsthaft geworden. Und doch verpflichtet er die Mutter, wohl acht zu geben, damit dieser „Windfuß" (I, 1) — für den mit ganzem Bürgerstolz erfüllten Miller ist natürlich jedes Adeligen Sohn ein Tunichtgut, was allerdings bei Ferdinand nicht zutrifft, – die Tochter nicht fürs Leben unglücklich mache und sein Haus in Verruf bringe. Daß die Mutter es duldet, daß der Major Bücher ins Haus schickt, verurteilt der sittenstrenge Vater aufs schärfste, denn die verblendete Frau sieht in ihrer Voreingenommenheit und in ihrem törichten Traum von dem adeligen Schwiegersohn nicht die Gefahr, die dem unverdorbenen Geist des natürlichen Mädchens durch allzu vieles Romanlesen entstehen kann: „Das Mädel setzt sich alles Teufelsgezeug in den Kopf; über all dem Herumschwänzen in der Schlaraffenwelt findet's zuletzt seine Heimat nicht mehr, vergißt, schämt sich, daß sein Vater Miller der Geiger ist . . .!" (I, 1). Als die Mutter immer noch nicht seine guten Ansichten teilen will, sondern den hitzigen Vater dadurch zu beschwichtigen sucht, daß sie ihn an die wertvollen Geschenke des Majors erinnert, muß sie die schlimmsten Vorwürfe über sich ergehen lassen. Miller bezeichnet die Geschenke als „Blutgeld" zum Einfangen der Tochter, nennt seine Frau eine „infame Kupplerin", die den „vermaledeiten Kaffee- und Tobak"-Genuß einstellen solle, dann sei sie auch nicht auf die der Tochter gemachten Geschenke angewiesen, wiederum bei der Mutter die enge Verbindung der Torheit mit dem Hang zur Vergnügungs- bzw. Genußsucht, ein schon bei Lessings Claudia auftretender, wohl verständlicher Charakterfehler! Des Vaters ernste Bemühungen, dem eitlen Treiben seiner Frau Einhalt zu tun, hat keinen Erfolg mehr, die Mutter ist zu sehr in dem Gedanken verbohrt, ihre Tochter sei zu Höherem bestimmt. Als kurz nach dem erregten Auftritt zwischen den beiden Eltern der Sekretär Wurm erscheint, dem Miller seine Tochter zugesprochen hat, behandelt ihn die Mutter dumm-vornehm. Sie hat die ernsten Sorgen des Vaters überhaupt nicht verstanden und erst recht nicht zu den ihrigen gemacht, sondern erwähnt in ihrem Gespräch immer wieder den Herrn Major, und als der Sekretär noch nicht verstehen will, sagt sie ihm gerade heraus, sie wolle dem Glück ihrer Tochter nicht im Wege stehen, und „weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben . . .", müsse auch er wohl oder übel die Konsequenzen ziehen, die sich dann auch später zum Unglück der Familie zeigen. Der

Vater sucht zwar den Sekretär zu beruhigen, aber die Mutter erklärt kategorisch: „. . . meine Tochter ist zu was Hohem gemünzt, und ich lauf' in die Gerichte, wenn mein Mann sich beschwatzen läßt!" (I, 2).

So tatkräftig wie die Mutter in ihrer Blindheit bei der Förderung des vornehmen Liebesverhältnisses zu Werke geht, so ratlos steht sie da bei dem Hereinbrechen der Katastrophe, die durch die schurkischen Machenschaften von Ferdinands Vater, dem die Heiratsabsichten seines Sohnes mit dem unebenbürtigen Mädchen durchaus nicht passen, herbeigeführt wird. Jetzt, wo sie ihr stolzes Wunschgebilde wie ein Nichts zusammenbrechen sieht, verliert sie völlig die Fassung, und heulend verlangt sie nun von ihrem Manne Rat und Tat. Als dieser vom Präsidenten verhaftet wird, wirft sie sich dem Urheber ihres Unglückes zu Füßen und winselt um Erbarmen.

In dem kläglichen Benehmen der Mutter drückt sich ein wesentlicher Unterschied in der Auffassung der Muttergestalt Schillers gegenüber der Lessings aus. Damit, daß Claudia bei Beginn der Katastrophe ihre Leichtfertigkeit abstreift und zur empörten und besorgten Mutter heranwächst, die dem Beleidiger ihrer Mutterehre mutig die schwersten Anklageworte entgegenschleudert, erhält das Mosaikbild Claudia, das in dieser ausgeglichenen Harmonie von Gut und Böse von einem Dichter, der das Leben in aller Objektivität zu erschauen trachtet, wohlgeordnet zusammengesetzt ist, seine unbedingte Vollendung. Während so Claudia in allem das Lessingsche Ringen mit der Problematik des menschlichen Charakters verrät, ist die Mutterfigur Schillers in ein ganz anderes Feld gestellt. Bei ihr kommt es nicht so sehr auf die Erfüllung der lebensnahen Charakterwahrheit an als auf die Einspannung in den Rahmen der Tendenzdarstellung. In der Millerin soll daher nicht die Mutter an sich charakterisiert werden, sondern in ihr will der Dichter nur einen Typ, den der schlechten Mutter, treffen und damit durch Anklage und Warnung zugleich zur Lösung der Frage beitragen, wie der Mutter aus ihrer unwürdigen Stellung herausgeholfen werden kann. Um diese vorgezeichnete Linie nicht zu verwischen, darf der Dichter begreiflicherweise keine Aufhellungsmomente bei der Millerin eintreten lassen, wie sie bei Lessing durch den Ausbruch „der mütterlichen Wut" Claudias (IV, 1) gegen Marinelli möglich sind. Die Millerin kann nur ihren Zweck und bleibenden Eindruck erreichen, wenn ihre Minderwertigkeit bis in die letzte Konsequenz hinein durchgeführt wird. Aus dieser dichterischen Absicht heraus erklärt sich die jämmerliche Haltung der Mutter gegenüber dem Unglück, das sie über ihre Familie heraufbeschworen hat.

Ob die Millerin zudem auch noch das große Strafgericht des tragischen Unterganges ihrer Tochter über sich ergehen lassen muß, wissen wir nicht. Nach der Entlassung aus dem Spinnhause, in das sie wie eine Verbrecherin auf Geheiß des Präsidenten gesperrt wurde, hören wir nichts mehr von ihr. Eine Begründung hierfür gibt wiederum feinsinnig Zollinger in seinem bereits erwähnten Aufsatz: „Das Verschwin-

den der Mutter im letzten Aufzug läßt sich aus Rücksichten technischer Art unschwer erklären. Eine possenhafte Figur wie die dumm-geschwätzige Millerin wäre in der tragischen Konstellation des Schlußakts völlig undenkbar; . . . Diese technische Notwendigkeit aber – und dies ist vielleicht das Entscheidende — trifft mit einer solchen rein menschlicher Art zusammen . . . Es mag der Mutter schmeicheln, wenn ihre Tochter einem sozial höhergestellten Manne begehrenswert erscheint; der Fall der Tochter aber läßt ihr nur zwischen zwei Möglichkeiten die Wahl; entweder erwacht ihr weibliches Ehrgefühl, . . . so entwickelt sich aus der Tragödie der Tochter die Tragödie der Mutter, und damit wird die Rolle des Vaters entwertet. Oder sie läßt den Dingen ihren Lauf — dann wird sie an der eigenen Tochter zur Kupplerin, und dagegen würde sich unser Gefühl auflehnen . . ."[40])

c) Die törichte Mutter als dramatische Nebenfigur.

v. Gemmingen: „Der Deutsche Hausvater", Lenz: „Der Hofmeister", Klinger: „Das leidende Weib", Maler Müller: „Das Nußkernen" und „Fausts Leben".

Neben diesen Hauptgestalten der als minderwertig angesehenen Mutter finden wir in der Dichtung des Sturmes und Dranges noch einige gleiche Mutterfiguren, deren nur kurz und nebensächlich Erwähnung getan wird, die aber trotzdem nicht nur Füllsel im Rahmen der dargestellten Personen sind, sondern die bewußt vom Dichter zur Ideenpropagierung verwandt werden.

Sehr deutlich tritt diese Absicht zutage in Otto Heinrich v. Gemmingens: „Der Deutsche Hausvater" (1780). Hier soll in der Nebenfigur der Tochter des Hausvaters das aufklärerische Bildungs- und Erziehungsideal gerügt werden, das bereits schon in Wagners „Die Reue nach der That" eine tiefere Durchleuchtung erfahren hat. Sophie, die es mit ihren hausfraulichen Pflichten sehr ernst nimmt und ganz in Liebe zu ihrem Manne aufgeht, ist in der Erziehung ihres sechsjährigen Sohnes noch von den überkommenen Ansichten befangen. Auch sie sieht wie die Justizrätin Langen ihr Ideal darin, ihren Jungen zu einem Musterknaben heranzuziehen. Der Junge, der auch einen Hofmeister hat, versteht sich sehr wohl aufs Komplimentemachen. Als er in echt bubenhaft-harmloser Weise aus dem Zimmer laufen will, wird er von der Mutter zurecht gewiesen, und im Augenblick ist aus dem naturhaften Kinde wieder eine dressierte Puppe geworden, die zu den Anwesenden eine tiefe Verbeugung macht und dann gemessenen Schrittes das Zimmer verläßt. Auch bei Tisch muß der Junge ruhig und steif sitzen und sich verhalten wie ein Erwachsener. Daß durch diese Dressurerziehung des Kindes Temperament ertötet, ihm die jugendliche Urwüchsigkeit genommen wird, macht der Mutter keine Sorge, im Gegenteil sieht sie derartige Äußerungen jugendlichen Lebensfeuers als Unarten an. Neben der Vergewaltigung der ursprünglichen Knabennatur betreibt die Mutter in ihrem

[40]) Vergl. S. 31 und 52.

Ehrgeiz noch eine schimpfliche Verbildung des kindlichen Geistes. Das kleine Kinderhirn ist so sehr mit gelehrtem Kram vollgestopft, daß der erst Sechsjährige seinem Großvater, der ihn auf Bitten der stolzen Mutter examiniert, schon zu sagen weiß, wer Alexander der Große gewesen, wer der Kriegsgott Mars ist, daß Venus der Gott der Liebe ist, aber er weiß seinem Großvater keine Antwort zu geben auf die Frage: „Was bist du für ein Landsmann?“[41]) Mit dieser Frage des Großvaters wird mit voller Wucht das ganze System der wurzellosen Geistesdressur zerschlagen, das die verstandesegoistische Aufklärungspädagogik geschaffen, zugleich aber kündigt sie bereits das Bewußtwerden von dem Werte einer bodenständigen, völkisch begründeten Erziehung an. Zwar ist es vorerst nur ein Ahnen der neuen Verwurzelung der Pädagogik im Urwüchsig-Völkischen. Da Gemmingen klare Worte noch nicht darüber zu äußern vermag, bleibt er nur bei der Anklage und läßt den Großvater im Sinne der Stürmer und Dränger diese Unnatur der Erziehungsweise verurteilen: „Seht ihr mit eurer Erziehung! Ihr füllt den Kopf mit fremden Sachen an und laßt sie Worte ohne Sinn lernen. So ist's mit eurer Modeerziehung!“ (II, 1). Im Gegensatz zur Justizrätin Langen verharrt Sophie nicht in ihrem törichten Erziehungsprinzip, sondern sie erkennt die Richtigkeit der Forderung nach dem Eigenrecht des Kindes und verspricht die guten Grundsätze ihres Vaters auch zu den ihrigen zu machen. Die Einsicht Sophiens ist aber weniger als ein Lob zu betrachten, das der Dichter der Muttergestalt zuteil werden läßt, als ein Beitrag zur Verherrlichung der Hausvateridee.

In Lenzens „Hofmeister“ wird der schändliche Egoismus der Rätin Hamster – bezeichnend ist die Sinndeutung des Namens – angeprangert, die im Verein mit ihrer Tochter sich von den Studenten den Hof machen läßt. Hierdurch wird vor allem der junge Pätus zu großen Geldausgaben getrieben und dem Schuldgefängnis nahe gebracht. Mutter und Tochter aber spielen nur mit ihren Anbetern und machen sich obendrein noch über sie lustig.

An dieser Stelle ist aus Klingers „Das leidende Weib“ (1775) eine Mutterfigur einzureihen, die zwar nicht persönlich auftritt, deren Lebenswandel aber dem Dichter hinreichend zum Angriff gegen eine große Zeittorheit dient: die verstorbene Frau des Magisters. Dieser führt seiner Tochter Suschen die Mutter als warnendes Beispiel vor Augen, die vom Teufel der Lesewut befallen war. Und als jetzt seine Tochter auch mit einem Schöngeist Umgang pflegt, ist der Vater aufs höchste aufgebracht. Er ermahnt sein Suschen, sie solle bei Gesangbuch und Bibel bleiben, das sei der rechte Weg, eine gute Frau zu werden. Sie solle an die Mutter denken, der das Lesen zur bösen Leidenschaft geworden sei: „Wie hat mir's deine Mutter gemacht; denk', Fickchen, da

[41]) Diese Szene erinnert an eine ähnliche aus dem „Urgötz“, wo Gottfried sich darüber aufhält, daß seinem Sohne während seiner Abwesenheit von der Tante allerhand Wissensbegriffe beigebracht worden sind, die aber nur Verstandesdrill bleiben, und die der Junge mit dem praktischen Leben nicht in Verbindung bringen kann.

hatte sie ein Buch gelesen, den Grandiosen nennen sie's, das hat ihr den Kopf verrückt; sie hatte ein Romanfieber, ein verfluchtes Grandiosenfieber . . . denk' nur, da saß sie da, kam ich aus der Schul' und hatte des Tages Last getragen. Ein Roman in den Pfoten; war nicht von der Stelle zu bringen, ich mußte mir oft die Suppe selbst kochen . . . ich war einmal todkrank, das tat ihr lange nicht so weh, als wenn einer von den Romanhelden in Gefahr war; da konnte sie auf's Buch weinen . . .!" (I, 1). Wenn der Magister seine Frau auch gerne hatte, so ist er doch froh, daß sie gestorben ist, denn er befürchtet, die Mutter würde die Tochter auch mit dieser Leidenschaft verdorben haben.

Die Polemik Klingers entspricht der allgemeinen Ansicht der Stürmer und Dränger, die das übertriebene Romanlesen der Frauen, wie es gerade durch die Aufklärung und Empfindsamkeit zu einem Modelaster geworden war, verurteilen. Die junge Dichterwelt stützt sich hierbei auf die Worte Rousseaus in der zweiten Vorrede zu seinem Roman „La Nouvelle Héloise": „indem sie (die Romane) ihren Lesern ohne Unterlaß vermeintliche Reize eines Standes, der nicht der ihrige ist, schildern, verführen sie sie und machen ihnen ihren Stand verächtlich, den sie nun in ihrer Einbildung mit dem vertauschen, den man ihnen so liebenswürdig dargestellt hat . . ."[42])

Ganz kurz sind hier noch zwei Muttergestalten aus Maler Müllers Werken zu nennen, in denen die Kurzsichtigkeit und der Egoismus der Eltern bei der Berufswahl der Kinder charakterisiert werden sollen. Daß die freie Berufswahl der Kinder für die freiheitsdurchpulsten Stürmer und Dränger eine unbedingt geforderte Lebensnotwendigkeit ist, vor der die vermeintliche Autoritätsberechtigung der Eltern halt machen muß, ist selbstverständlich. In der Schulzin aus dem Idyll „Das Nußkernen" sowohl wie auch in der Mutter des Faust aus dem Fragment „Faust's Leben" zeigt uns der Dichter jenen Muttertyp, der sein Ziel darin sieht, aus dem Kinde einen Theologen zu machen, ohne dabei Eignung und Wille des Kindes zu berücksichtigen. Als dann in beiden Fällen die Söhne sich auf der Universität einem anderen Studium zuwenden — der Schulzin Sohn wird Mediziner, und Faust geht in seinem Forscherdrang zur Schwarzkunst über — grämen sich die Mütter und weinen. Verständnislos halten sie ihre Kinder, nur weil sie den Theologenberuf verlassen haben, bereits schon für ungeraten und gottlos.

Damit hätte die Reihe der törichten Mütter ihr Endglied erreicht. Die Auswertung dieser Gestalt zeigt, wie sehr sie entgegen einem oberflächlichen Betrachtungsergebnisse doch tief in der Mentalität der Stür-

[42]) „Julie oder die neue Héloise", S. 25. Hierzu siehe auch Cl. Stockmeyer, S. 61: „Das Lesen der Frau." Otto A. Palitzsch geht diesen Gedanken noch weiter nach und deutet darauf hin, daß die gleiche verqiftende Wirkung, die die damalige Schöngeisterei durch den Zauber der in kunstvolle Wortgerüste eingezwängten Talmigefühle im deutschen Bürgertum mit sich brachte, zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Gesellschaftsfilm übernommen habe, denn „das Geheimnis seiner Wirkung beruht auf derselben alänzenden und daher angebeteten Lebensunwahrheit" (S. 67).

mer und Dränger verhaftet ist. Die jungen Dichter gehen von der Erkenntnis aus, daß die optimistisch-süßliche Vorführung edler und rührender Beispiele nicht das gewollte Ziel der fruchtbringenden Beeindruckung des Zuschauers erreichen kann, sondern daß es von viel durchschlagenderem Erfolg ist, und der Mensch in seinem Innersten ganz anders gepackt und erschüttert wird, wenn der zeitgenössischen Welt ihre schlechte Seite vor Augen gehalten wird. Aus dieser realen Einstellung zu Dichtung und Leben hat auch die törichte Mutter ihre Gestaltung erfahren. Sie ist damit zur reinen Zweckperson geworden, die ihre Aufgabe darin erfüllt hat, daß sie durch ihre Lebensnähe den Menschen viel eher zur Selbstkritik und zur Selbsterkenntnis bringen muß, als es die Schönmalerei eines Musterbeispieles vermag.

4. Die Mutter als Machtweib.

Maler (Friedrich) Müller: „Golo und Genoveva" (1775—1781).

Eine recht eigenartige Muttergestalt, die weder zur Kategorie der schlechten noch der guten Mutter zu rechnen ist, stellt Mathilde, die Mutter Golos, dar, bei der Maler Müller den kühnen Schritt unternimmt, die Mutteridee in Verbindung zu bringen mit der Gestalt des Machtweibes. Dieser vorerst noch als Außenseiter von Lessing in der Marwood geschaffenen Typ der in Leidenschaft und Wollust schwelgenden Frau, voller Ehrgeiz und Herrschsucht, kommt erst recht bei den jungen Geniedichtern zur positiven Ausgestaltung. Während jedoch alle jene Frauencharaktere wie etwa Adelheid im „Götz", die Gräfin Amaldi im „Hausvater", Cäcilie im „Julius von Tarent", Lady Milford in „Kabale und Liebe" den Impuls zum Handeln allein aus ihrem rücksichtslosen egozentrischen Wollen heraus erhalten, versucht Maler Müller das Experiment, die ruchlosen Taten Mathildens auf der ethischen Grundlage grenzenloser Mutterliebe basieren zu lassen. Mathildens ganzes ehrsüchtiges Sinnen und Streben geht darauf hinaus, ihren Sohn, den sie über alles liebt und für den sie allein lebt, groß und mächtig zu machen. In der bis zum Fanatismus gesteigerten Mutterliebe gibt es für sie keine Grenzen sittlich-erlaubten Handelns, und wenn es bei der unerbittlichen Verfolgung ihres Zieles der Notwendigkeit bedarf, übersteigt sie skrupellos diese Schranken und beschreitet aus Liebe zu ihrem Sohne den Weg des Verbrechens. Daß Golo an diesem Machthunger nicht teil hat, sondern auf den ihr unverständlichen Pfaden energieverzehrenden, unerfüllten Liebesbegehrens wandelt, ist für Mathilde unfaßbar, denn für sie ist der Eros ein toter Begriff; Befriedigung verlangt bei dieser leidenschaftlichen Frau nur der Sexus, sie steht daher hoch über ihren Anbetern, und wenn sie von einer Heirat mit dem kränklichen Herzog von Schwaben spricht, so ist auch das nur ein Mittel zum Zweck, nämlich der Erlangung des Herzoghutes für ihren Sohn. Und gerade in dem Augenblick, wo sie kurz vor der Erreichung ihres Zieles steht, muß sie enttäuscht feststellen, daß ihr Sohn „verliegt", daß er zum „schwachherzigen Ritter" (I, 6) geworden ist. Aber jetzt kann sie nur einen harten Golo gebrauchen: „. . . ich muß Dich stählen, Weich-

ling, Stahl muß das Werkzeug sein, mit dem ich gründen und bauen kann in die Zukunft" (I, 6). In ihrem zielbewußten Streben ist Mathilde keine schurkische Tat, keine Intrige — in der Umgarnung des Naturkindes Genoveva zeigt sie sich wohl vertraut mit der weiblichen Psychologie — zu niedrig, um ihren Sohn aus den Krallen der Schwärmerei, Träumerei und Liebe herauszuziehen, und mit satanischer Freude führt sie den Kampf um das Herz ihres Sohnes weiter. Da sie erkennt, daß in ihrem Sohne nur durch die Erfüllung seiner Liebe der Tatmensch wieder wachzurufen ist, ist sie sofort bereit, wie die Wölfin ihren Jungen das Lamm vorwirft, so auch die ihr anvertraute Genoveva dem liebesdurstigen Golo zu opfern. Die tobende Leidenschaft des Zurückgestoßenen weiß dann die Mutter geschickt auszunutzen und mit giftiger Zunge so zu stacheln, daß seine glühende Liebe in gleichglühenden Haß umschlägt. Nun hat diese „Viper" (II, 3) erreicht, was sie wollte, aus dem schwachherzigen Ritter ist ein trotziger Mann geworden, der nicht zurückschreckt, auf Betreiben der Mutter seine Zustimmung zum Morde an Genoveva zu geben. Doch der Triumph der Mutter, ihren Sohn jetzt wieder ganz für sich zu haben, um ihn nach ihrem Wunsche nach dem hohen Ziele ihrer Machtträume weiterleiten zu können, ist nur von kurzer Dauer; die Nemesis tritt bald ihr richtendes Amt an. Golo wird von dem sühnenden Schwert der Rache erreicht, Mathilde findet durch die Hand eines ihrer früheren Liebhaber — „Nebenspielwerke, zum Lücken ausfüllen", wie sie selbst einmal (I, 6) die ihr verfallenen Männer nannte, den Tod mit dem gleichen Gift, das sie anderen zugedacht.

Das Wagnis Maler Müllers, die Gestalt des Machtweibes mit den edelsten Gefühlen einer Frau, der Mutterliebe, zu verkoppeln, bleibt in der Sturm- und Drangdichtung einmalig. Wenn die Verstandeswelt der Aufklärung sich über die naturhaften Gesetze des Blutes hinwegsetzen und, wie es das Beispiel der Marwood als Mutter zeigt, die innersten Blutbande, die im tiefsten Wesen des Menschen verankert sind, leugnen konnte, so kann ebensowenig der allzustarke Umschlag in die gegenteilige Ansicht eine Befriedigung erzielen. Es dürfte doch eine zu große Belastung für den Kompler Mutterliebe und bereits ein beträchtliches Überschreiten der Grenzen des Ästhetisch-Schönen sein, wenn eine Frau, die als Machtweib und Ausnahmemensch an sich wohl zu denken ist, die Kraftenergien zu ihrem schändlichen Handeln aus dem edlen Quell der Mutterliebe zieht. Der Dichter selbst scheint die Ungeheuerlichkeit und die Dämonie, die die Gestalt Mathildens ausstrahlt, gefühlt zu haben, und um nicht gleich diese Mutterfigur in ihrer krassen Form wirken zu lassen, erfährt Golo und damit auch der Leser erst in der 15. Szene des IV. Aktes, in einem Moment der höchsten Gefahr für Mathilde — in dem an Wahnsinn grenzenden Wutanfall will sich Golo mit dem Schwerte auf seine vermeintliche Gönnerin stürzen —, daß diese Frau Golos Mutter ist. Durch diese ziemlich lange durchgeführte Verschleierung des Mutterseins Mathildens gelingt es dem Dichter, der Mutter in Mathilde in etwa Entlastung widerfahren zu lassen und hauptsächlich das Machtweib in den Vordergrund zu schieben.

5. Die gute Mutter.

Abseits vom breiten Wege der Darstellung der törichten Mutter, deren häufige Schilderung an sich schon die Tatsache beweist, daß das Interesse für den Wirkungskreis der Mutter sehr rege geworden ist, erscheinen in der Sturm- und Drangdichtung bereits auch Ansätze, die eine positive Deutung der Muttergestalt anstreben, jedoch findet diese Bearbeitung der guten Mutter eine weit geringere Basis. Eine erklärende Ursache hierfür sehen wir zunächst einmal in der Schwierigkeit, die die Aufgabe der Schilderung einer guten Mutterfigur mit sich bringt, da so gut wie gar kein Vorbild in der deutschen Dichtung vorhanden ist, das sich die Darstellung der Mutter in ihrer ursprünglichen Bedeutung zum Ziele nimmt. Weiterhin liegt es in der Wesenheit des Sturmes und Dranges selbst begründet. In ihrer Tendenzabsicht, rücksichtslos gegen die Überfremdung und gegen die Unechtheit des damaligen Lebensstils vorzugehen, ist den jungen Kulturrevolutionären jede Angriffsfläche weit willkommener als die Zeichnung des Guten. Dies beweist die gesamte Sturm- und Drangdichtung, die bei Behandlung der Kulturfragen fast durchweg kritisch beleuchtet, aber selten nach der Kritik den guten Gegenvorschlag zeigt, oder wenn sie von der Kritik zum Reformvorschlag übergeht, so zielt dieser weit über das Maß des Guten hinaus und wird zum kühnen Phantasiegebilde. Diesem dichterischen Kampfgeist bietet die Gestalt der törichten Mutter bedeutend bessere Ausdehnungsmöglichkeit als etwa das ruhige und besonnene Bild einer erhabenen Größe, wie sie eben die gute Mutter im Familienkreise verkörpert, die daher sehr der Vernachlässigung verfällt und als großangelegte Hauptfigur nicht anzutreffen ist.

a) Die gute Mutter und die erwachsenen Kinder.

Klinger „Die Zwillinge" (1776).

Klingers Trauerspiel „Die Zwillinge" ist das einzige Werk der Sturm- und Drangdichtung, in dem der Versuch unternommen wird, als Mittelgestalt zwischen Vater und erwachsene Kinder die gute Mutter zu stellen. Der Dichter will in diesem von wilden Leidenschaftsausbrüchen und Gefühlergüssen durchpulsten Stück das Wirkungsfeld einer guten Mutter zeigen, die ihre ideale Aufgabe darin erblickt, daß sie in einer von größten Gegensätzen erfaßten Familie als ruhender Pol und ausgleichendes Element fungiert. Diese Aufgabe ist umso schwerer, als sie nicht nur die gütige Mittlerin sein muß zwischen zwei grundsätzlich verschieden gearteten Brüdern, sondern auch in den Konflikt Vater -Sohn hineingezogen wird.

Die beiden Brüder sind Zwillinge, und es ist nun nicht mehr genau nachzuweisen, wer der Erstgeborene von ihnen ist. Die Eltern haben das Erstgeburtsrecht dem weicheren, sentimentalen Ferdinand zuerkannt, was ihn in schlimmste Feindschaft zu seinem Bruder Guelfo bringt. Guelfo, der so recht mit der Lieblingsfeder eines Stürmers und Drängers gezeichnet ist, ist ein urwüchsiger, kraftstrotzender und tatfroher Naturbursche, dessen aufbrausende Leidenschaften hemmungslos

zum Durchbruch kommen. Das Haupt der Familie, der alte Guelfo, neigt ebenfalls dem cholerischen Temperament zu, sodaß Zusammenstöße zwischen dem jähzornigen Vater und dem selbstbeherrschungslosen Sohne unvermeidlich sind, während der sanfte und geschmeidige Ferdinando des Vaters Gunst besitzt. Die Mutter setzt nun ihr ganzes Wollen und Sein dafür ein, die abgrundtiefe Kluft, die die einzelnen Familienmitglieder voneinander trennt, mit ihrer allesverstehenden Mutterliebe zu überbrücken. Der leidenschaftliche Guelfo, der sich von der Familie um das Recht der Erstgeburt betrogen fühlt, ist ihr Sorgenkind geworden, ihn umgibt sie mit ihrer ganzen Liebe, denn nur so kann sie diesem „wilden" Sohne beikommen. Aber sie ist in ihrer sorgenvollen Liebe zu Guelfo unparteiisch auch ihrem anderen Sohne Ferdinando zugetan. Guelfo, der sich in seinem Kraftbewußtsein bedeutend eher zur Erstgeburt und damit zum Erbsohn berufen glaubt als seinen schwachen Bruder, wird in seinem inneren Groll und Zorn auf den angeblich älteren Bruder noch weiter aufgestachelt durch dessen Heiratsplan mit der Gräfin Kamilla, die auch er über alles liebt. Nun findet sein leidenschaftlicher Haß keine Grenzen mehr. Meisterhaft hat Klinger es verstanden, den drohenden Ausbruch dieses Hasses zur Tätlichkeit immer wieder hinauszuschieben, indem er auf dem Wege vom großen Bruderhaß zur Rache die Mutter stets als retardierendes Moment erscheinen läßt. Die besorgte und weichherzige Mutter, die das verstörte Wesen Guelfos mit böser Vorahnung wahrnimmt, aber nicht die Ursache ergründet, ist bemüht, sich mit allem Liebesaufwand in das Vertrauen ihres Sohnes zu setzen und will nichts unversucht lassen, um ihrem Guelfo die innere Ruhe wiederzugeben. In ihrer Angst um den sich seelisch verzehrenden Sohn kennt die verständnisvolle Mutter nur die eine Sorge, den aufbrausenden Vater immer wieder zu beschwichtigen, um Familienstreitigkeiten zu verhindern. Sie weiß zu gut, daß ihr Guelfo kein schlechter Kerl ist, und sein leidenschaftliches Wesen sieht sie eben als eine Schicksalsfügung an, die mit Geduld getragen werden muß. Trotz seiner starrköpfigen Unzugänglichkeit für die mütterliche Liebe läßt die edle, ganz im Wohle der Familie aufgehenden Frau in ihrer Beharrlichkeit nicht nach, Guelfo von den unheilvollen Haßgefühlen zu heilen: „Warum läßt du uns so unfreundlich? Sieh, Guelfo, ich könnte dir itzt viele Vorwürfe machen, daß du uns fliehst, daß du immer außer Haus bist und wenn du zurückkömmst, dich einsperrst . . . Aber ich will nicht tun, mein Guelfo, will das alles dulden, will's mütterlich dulden! du wirst dich ändern. Nicht wahr, Guelfo? Du wirst milder? . . . Du liebst deine Mutter, die dich so sehr liebt, die Tag und Nacht seufzt und betet, du möchtest gut sein und Liebe erwidern . . ." (I, 3). Und als Guelfo von dieser Milde und Güte gerührt, Tränen vergießt, glaubt die Mutter darin das Anzeichen einer Sinnesänderung zu erblicken, das sie beglückt und sie in der Annahme bestärkt, daß ihre Verteidigung Guelfos dem Vater gegenüber berechtigt ist. Als es wieder einmal zu einem heftigen Auftritt zwischen Vater und Sohn kommt, stürzt die Mutter sich sogar energievoll und mutig zwischen die Streitenden: „. . . Hinaus, Alter! Will keiner gehen? Beide heiß

wie Feuer! Vater! Sohn! Heda! Ich schwaches Weib will Euch Wütende abhalten . . .!" (I, 4).

Doch trotz aller Bemühungen kann selbst die größte Mutterliebe das Unglück nicht mehr abwenden. Die Mutter muß das Fürchterlichste erleben, was für sie denkbar ist: Guelfo läßt sich zum Brudermord hinreißen! Ergreifend ist der Seelenkampf der gramerfüllten Mutter an der Bahre des toten Sohnes. Während ihr Verstand und Unterbewußtsein sagen, Guelfo ist der Täter, wehrt sich das Mutterherz mit letzter Verzweiflung dagegen: „Guelfo, flieh! Du bist nicht der Mörder! Deine Hand ist nicht blutig! Ich häng' an deinen Knieen, Du bist nicht Mörder! Du hast ihn nicht erschlagen, hast nicht!" (V, 2). Und selbst nach dem Geständnis Guelfos ist sie immer noch zur Verzeihung bereit und will das einzige Kind, das ihr noch geblieben ist, vor der rächenden Hand des Vaters schützen: „Flieh! Guelfo! flieh! Ich will mich vor dich stellen, dein Schild sein" (V, 2). In ihrer übergroßen Liebe bietet sich die Mutter sogar selbst der Rache zum Opfer an, nur um ihres Sohnes Leben zu schonen, jedoch vergebens, nicht sie hat zu büßen, sondern der Mörder, der dann auch vor den Augen der Mutter durch die Hand des Vaters den sühnenden Tod findet.

Mit dieser Muttergestalt hat Klinger gänzlich neue Wege für die dramatische Verarbeitung der Mutter gewiesen, denn wenn auch die Mutter der Zwillinge nicht in den engen Rahmen der Hauptpersonen eingefügt ist, so wird hier doch schon der eigentlichen Erfüllung des Mutterdaseins ein weites Feld freigegeben. Neben dem Kraftmenschen und Hauptträger der Handlung Guelfo, dessen leidenschaftlicher Kampf „gegen die Verdrehung der Naturordnung durch die Rechtsordnung"[43]) das Kernproblem des Trauerspiels bildet, deutet die weichgestimmte Muttergestalt einen wohltuenden Kontrast an, der den Wertgehalt des Stückes nur zu steigern vermag. Die diesem Mutterbilde innewohnende Tragik aber ist nicht Ausnahme und Einmaligkeit des Lebens, sondern erhöht sich über sich selbst zum Symbol des ewigen Heroismus wahrer Mütterlichkeit, deren Heldentum des stillen Duldens und Leidens sich abseits vom lauten Weltgetriebe in pflichtgetreuer Aufopferung und selbstverleugnender Liebe erfüllt.

Lenz „Die Soldaten" (1776): Gräfin de la Roche und Frau Stolzius.

Lenz hat in seinem „Hofmeister" die einzige dort auftretende Mutter, die Frau Majorin, aus subjektiv erfaßtem Weltbilde heraus im Sinne der Zweckdarstellung als die unfähige und törichte Mutter geschildert; da er aber in seinen sozialen Dichtungen keineswegs Ausnahmemenschen auf die Bühne bringen will, sondern in seiner weiteren dichterischen Entwicklung die möglichste Annäherung an die reale Wiedergabe des Durchschnittslebens betont, wird er auch bezüglich der Mutterfigur seinem Streben nach Objektivierung gerecht.[44]) In der Komödie „Die

[43]) Korff, I, S. 235.
[44]) Siehe Kindermann: Lenz und die deutsche Romantik", S. 210 ff.

Soldaten" führt er in der Gräfin de la Roche und der bürgerlichen Frau Stolzius zwei Mütter aus verschiedenen Gesellschaftsklassen an, die jede an ihrem Platz Zeugnis ablegen soll, daß nicht jede Mutter in die Gruppe der törichten Mutter einzureihen ist. Während der im Mittelpunkt der Handlung stehende Familienkreis des Galanteriewarenhändlers Wesener nach altem Schema gezeichnet ist, indem das Aufgabengebiet der Mutter auch hier ganz dem Vater zufällt[45]), hat der Dichter bei diesen beiden Müttern die schwierige Klippe, sie neben den Kindern auch noch in Beziehung zu den Vätern zu setzen, dadurch umgangen, daß bei beiden Familien die Väter überhaupt totgeschwiegen werden. Obwohl nun Gräfin de la Roche und Frau Stolzius nicht in direkter Weise zueinander in Berührung treten, ist ihrem Handeln in feinsinniger Art der gleiche Motivkern zugedacht: die Sorge um ihre Söhne, die beide in den gleichen Strudel hineinzustürzen drohen.

Der Charakter der Gräfin de la Roche[46]) ist in allem bewußt in Gegensatz gesetzt zu dem der Majorin von Berg und trägt somit auch dazu bei, den dichterischen Ausgleich zu schaffen, den Lenz dem realen Leben schuldig zu sein glaubt. Die Gräfin ist eine gute Hausverwalterin, deren Umgang mit dem Personal von großem sozialen Verständnis zeugt, denn sie betrachtet nicht wie die herrische Frau Majorin ihre Angestellten wie untergebene Sklaven, die willenlos der Laune ihrer Herrschaft ausgeliefert sind, sondern achtet sie als Menschen, die ebenso Anspruch auf eine würdige Behandlung haben, wie sie selbst diese als Mensch auch fordert; daher verweist sie ihren Sohn auf das schärfste, daß er noch den falschen, aus absolutistischer Gedankenwelt geborenen Standpunkt eitlen Adelsdünkels vertritt und die Diener „wie die Bestien" (III, 8) ansieht, mit denen er verfahren kann, wie sein launenhafter Trieb es ihm gerade einflüstert. Diese Strenge der Mutter äußert sich allerdings auch nur in derartig berechtigten Momenten, sonst zeigt sie sich ihrem Sohn gegenüber in allem als die gütige und mitfühlende Mutter. Ebenso wie sie auf sozialem Gebiet für diese Zeit tieffurchende fortschrittliche Ideen entwickelt, bekundet auch ihr Erziehungsprogramm neue Wege. Sie geht dabei von dem Rousseau-Herderschen Grundsatz aus: „Kinder brauchen Liebe", denn nur so kann ein ersprießliches Einwirken auf die jugendliche Seele zustande kommen. Durch diese kluge und weitsichtige Erziehung hat sich zwischen Mutter und Sohn ein vorbildlich inneres Verhältnis des Vertrauens und des gegenseitigen Verstehens angebahnt, und die Mutter erscheint dem jungen Grafen nicht wie so oft in den damaligen Familien als die Gebieterin, deren Herrscherwille nur bedingungslose Unterwürfigkeit kennt, sondern er sieht in

[45]) Gewiß sucht auch die Frau Weseners die mit den Offizieren flirtende Tochter auf ihren unmoralischen Lebenswandel aufmerksam zu machen, aber das geschieht recht nebensächlich und energielos. Bezeichnend ist es, daß die Mutter in den beiden Szenen, in denen sie gemeinsam mit dem Vater und den Kindern auftritt (I, 5 und IV, 7), kein einziges Wort spricht.

[46]) Dem Dichter soll hierbei die edle Frau von la Roche vorgeschwebt haben, mit der er in Briefwechsel gestanden hat.

ihr die gute mütterliche Freundin, die ihm mit welterfahrenem Rate zur Seite steht. Der Erfolg dieses erziehlich guten Einflusses zeigt sich in dem Augenblick, als der junge Graf, der von der kokettierenden bürgerlichen Maria Wesener eingefangen worden ist, Gefahr läuft, aus jugendlichem Leichtsinn und jugendlicher Lebensunerfahrenheit heraus einen Fehltritt zu begehen. Der Gräfin ist in ihrem mütterlichen Feingefühl die Bekanntschaft ihres Sohnes mit Maria Wesener, die dieser tunlichst vor seiner Mutter zu verheimlichen sucht, nicht unbemerkt geblieben, da ihr Sohn aber bereits ein ernstes Verhältnis mit dem adeligen Fräulein Anklam hat und Maria Wesener in sehr unmoralischem Rufe steht, entschließt sie sich zu raschem Handeln. Sie paßt ihn ab, als er zu später Nachtstunde von einem Besuche bei Weseners heimkommt, aber nicht, daß sie jetzt mit harten Strafworten über ihn herfällt, und sich so den Zugang zum Vertrauen ihres Sohnes versperrt, sondern sie sucht in einer ruhigen und gütigen Weise ohne Verletzung seines Persönlichkeitsbewußtseins ihm sein Geheimnis abzuringen: „Ich muß ernsthaft mit dir reden, junger Mensch! Du fängst an, mir trübe Tage zu machen. Du weißt, ich habe dich nie eingeschränkt, mich in alle deine Sachen gemischt als deine Freundin, nie als Mutter .Warum fängst du mir dann jetzt an, ein Geheimnis aus deinen Herzensangelegenheiten zu machen, da du doch sonst keine deiner jugendlichen Torheiten vor mir geheim hieltest und ich, weil ich selbst ein Frauenzimmer bin, dir allezeit den besten Rat zu geben wußte? Du fängst an, liederlich zu werden, mein Sohn." (III, 8). In der betont äußeren Trennung der beiden Welten: Freundin und Mutter, die gerade trotz dieser Worte in der Gräfin zu einer idealen Harmonie verschmolzen sind, zeigt sich, welch tiefinnersten Wandel gegenüber dem bisherigen dichterischen Begriff Mutter Lenz mit dieser Darstellung vollzogen hat.

Den milden Worten der besorgten Mutter kann der junge Graf nicht widerstehen, er verspricht ihr unter Tränen, sich sofort von Maria zurückzuziehen und eine Reise zu Fräulein Anklam anzutreten. Aus Mitleid heraus versucht die Gräfin, sich auch noch der gesunkenen Maria anzunehmen und sie wieder einem gesitteten Lebenswandel zuzuführen, aber ihre hochherzigen Bemühungen schlagen fehl. Und so bleibt ihr allein wenigstens die beruhigende Genugtuung, daß ihr Sohn nicht mit in den Strudel der Katastrophe hineingerissen wird, dem Maria Wesener mit Windeseile zutreibt.

Das gute Verhältnis Mutter und Sohn aus dem adeligen Kreise wird in der Wiedergabe des Zusammenlebens der Frau Stolzius mit ihrem Sohn an die bürgerliche Umgangswelt nivelliert. Natürlich kann die Frau Stolzius nicht die Feinsinnigkeit und Glätte des Charakters besitzen wie die gebildete Gräfin, sie ist daher ihrem Milieu entsprechend robuster und rauher gezeichnet. Die Wortgewandtheit der Gräfin geht ihr ab, und sie kann sich auch nicht wie diese in lange, wohlgesetzte Dispute einlassen, doch gerade in ihren knappen und kernigen Worten und ihrem burschikosen Wesen liegt soviel Wahrheit und

Lebensnähe, daß man Gefallen an ihr finden muß. Frau Stolzius, die mit ihrem Sohn ein ruhiges und beschauliches Bürgerdasein führt, konzentriert ihre ganze Liebe auf den einzigen Menschen, der ihre nähere Umgebung bildet. Daß der junge Stolzius unter dieser mütterlichen Liebe, die vielleicht allzu stark über ihn waltet, manches von seiner männlichen Energie verloren hat und sehr zum Gefühlsmäßigen hinneigt, ist nicht besonders verwunderlich, und so muß denn die Frau Stolzius, die das Leben mit weit realeren Augen ansieht, ihren Einfluß des öfteren geltend machen. Wie die Gräfin de la Roche ist auch sie eine verständige Frau, die zu ihrem Sohne in bestem Vertrauensverhältnis steht. Dieses große Verstehen der Mutter für die Welt ihres Sohnes kommt vor allem zum Ausdruck, als seine aufrechte Liebe zu Maria Wesener betrogen und er darüber krank wird. Mit sorgendem Mutterherzen nimmt sich Frau Stolzius in dieser für ihn so schmerzvollen Zeit ihres Sohnes an und muntert den Liebeskranken, der in Apathie verfallen ist, wieder zu neuem Lebensmute auf. Da die Mutter weiß, daß bei ihrem Sohn in solchen Augenblicken ein entschiedenes und ernstes Wort sehr angebracht ist, und außerdem ihr gesunder Bürgerstolz sich dagegen wehrt, daß ihr Kind um ein Mädchen trauern soll, das ihn so schändlich verlassen hat und zu einem verpönten Offiziersliebchen herabgesunken ist, sucht sie ihn mit den krassesten Ausdrücken über das schändliche Treiben Mariens von der Zwecklosigkeit seiner Liebe zu überzeugen. Es gelingt ihr auch, die erstorbene Energie in ihm wieder wachzurufen, allerdings schlägt diese dann einen ganz anderen Weg ein, als es in der Absicht der Mutter gelegen: Stolzius nimmt an dem vornehmen Verführer seiner Braut gräßliche Rache und endet dann selbst durch Freitod.

Die positive Auswertung der Muttergestalt, die Lenz ihr in der Gräfin de la Roche und der Frau Stolzius widerfahren läßt, bringt neben Klingers „Zwillinge" in die deutsche Dichtung einen weiteren Versuch der Darstellungsmöglichkeit des Verhältnisses der guten Mutter zu den erwachsenen Kindern. Durch die Beseitigung der gewaltigen Autoritätsschranken, die das rationalistische Erziehungssystem zwischen Eltern und Kinder errichtet hat, ist eine innere Einheit zwischen Mutter und Kind hergestellt worden, die es ermöglicht, daß die Mutter schon fast in moderner Auffassung als die miterlebende Kameradin ihrer Kinder auftritt, was vor allem bei der Gräfin de la Roche zum Ausdruck kommt, aber auch bei der Frau Stolzius im Keime vorhanden ist. Daß Lenz bei diesen beiden Familien die Väter bewußt ausgeschaltet hat, erklärt sich zunächst einmal aus der technischen Notwendigkeit, den Kreis der Nebenpersonen nicht zu groß werden zu lassen zum Schaden der Haupthandlung, findet aber darüber hinaus auch eine innere Begründung, die für die gesamte Sozialdichtung des Sturmes und Dranges maßgebend ist: wäre der Vater ebenfalls[47]) gut, so hätten

[47]) Auffallend ist es, daß auch gegenteilig in den Dramen, wo der Vater als Idealtyp auftritt, wie etwa im „Hofmeister" (Geheimer Rat von Berg!) oder im „Deutschen Hausvater", die Mutter nie als handelnde Person geschildert wird.

wir eine ideale Familie vor uns, der dann die so beliebte und von den Stürmern und Drängern gesuchte Angriffsfläche genommen wäre, - wäre der Vater aber schlecht aufgefaßt, würde die Problemstellung eine zu große Spannung erleiden, was weder im Sinne noch in der Kraft des Dichters gelegen, da die Familie auch außerdem noch in Gegensätzlichkeit zu der Umwelt gebracht werden soll.

b) Die gute Mutter in der Kinderszene.

Goethe: „Götz von Berlichingen", Klinger: „Das leidende Weib", Maler Müller: „Golo und Genoveva".

Eine besondere Note bekommt die gute Muttergestalt in der neueren Dramatik durch die würdigende Stellung, die ihr in dem neuentdeckten Feld der Kinderszenen zuteil wird. Zwar hatte auch die Aufklärung versucht, das Kind auf die Bühne zu bringen (z. B. Weißes „Amalia", Lessings „Miß Sara Sampson"), aber diese Figur mußte zwangsläufig ein Mißerfolg werden, denn dem gefühlskargen Intellektualismus konnte sich bei seiner Überbewertung des Rein-Geistigen unmöglich die Welt des Kindes in ihrer ganzen Tiefe offenbaren. Erst dem von Rousseau inspirierten und von Herder auf deutsche Geisteshaltung umgebogenen Sehnen und Streben nach der Reinheit und Schlichtheit der Natur entspringt die Vorliebe für das von der Kultur wenig belastete, unverbildete Kind. Dieser Zeit wird das Eigenleben des Kindes zu einer großen Neuentdeckung, die das Postulat der individuellen, freizügigen Kinderbehandlung auf Grund des Rechtes der Natur und des Wertes der menschlichen Einzelpersönlichkeit nach sich zieht. Überall, wo wir jetzt das wirklich kindliche Kind in der Dichtung des Sturmes und Dranges auftreten sehen, widmet sich ihm der Dichter mit ganzer Liebe, und so wird es das große Verdienst der Stürmer und Dränger, das urwüchsig-naive Kind in die deutsche Literatur eingeführt zu haben, damit schon hinweisend in das kommende Jahrhundert, das ja zum „Jahrhundert des Kindes" geprägt werden sollte. Die Kinderszenen sind umso anziehender, als sie von den Dichtern in den seltensten Fällen zum Tummelplatz ihrer sozial- und kulturkritischen Ideen verwandt werden, sondern mitten im heftigsten Kampfe der Leidenschaften, die die Sturm- und Drangdichtung durchtoben, erscheinen diese teilweise bis zum gefühlsvollsten Idyll ausgemalten Szenen als herrliche Ruhepunkte, die Zeugnis ablegen von der mitreißenden Gestaltungskunst deutscher Innerlichkeit und deutschen Gemütes. Diese vom verklärten Lichte durchstrahlten Kinderszenen erhalten ihre Krönung durch das innige Verhältnis, in das die Mutter als die von der Natur bestimmte Hüterin zu den Kindern gebracht wird.

Als erster hat Goethe in seinem „Urgötz" (1771) das neue Motiv verwandt. Mit innerer Anteilnahme erleben wir die mütterliche Liebe und Sorge Elisabeths, der kernigen deutschen Hausfrau, die befürchtet, ihr Söhnchen könne durch den sentimentalen Einfluß der Tante Maria in seiner Knabennatur Schaden leiden, denn sie will ihr Kind zu einem

echten Jungen erziehen, der der ritterlichen Heldentaten seines Vaters würdig ist. Es ist ihr daher gegen allen Willen, daß Gottfriedens Schwester Maria dem Jungen ständig Legenden und Märchen von frommen und wohltätigen Männern erzählt und ihn dann immer wieder auf die nützlichen Lehren dieser Geschichten hinweist. Elisabeth steht zu sehr mit beiden Füßen in der Wirklichkeit, als daß sie ihrem Jungen derart verweichlichende Märchen erzählen könnte, die nur einen „Pfaffen" aus ihm machen würden, aber niemals einen tatfrohen Helden im Sinne des Vaters. In ihrer Lebensbejahung hält sie es für richtiger, ihrem Sohne von den Großtaten des Vaters zu berichten, um ihn so zur Nacheiferung anzufeuern. Als Maria ihr den Vorwurf macht: „Schwester! Schwester, ihr erzieht keine Kinder dem Himmel," gibt sie ihr in knappem Satz ihr erdennahes Erziehungsprogramm kund: „Wären sie nur für die Welt erzogen, daß sie sich hier rührten, drüben würds ihnen nicht fehlen." (I. S. 140). Im Umgang ist Elisabeth ihrem Karl die gute Mutter, ohne ihn aber weich und überlieb zu behandeln, zumal sie der drohenden Verwöhnung durch die Tante entgegenarbeiten muß. Es ist die beherrschte Mutterliebe, die trotz aller mütterlichen Hinneigung nur das tut, was dem Kinde zuträglich ist. In der 1773 herausgegebenen endgültigen Fassung des „Götz" erhält die Muttergestalt insofern eine Vertiefung, als Goethe Elisabeth auch das ausführen läßt, was sie im „Urgötz" nur als ihren Willen darlegt, nämlich die Beeinflussung des Jungen zu ritterlicher Tatkraft durch das Vor-Augen-stellen des großen Beispiels seines mutigen Vaters. Außerdem will Goethe die Szene mehr durch sich selbst wirken lassen und läßt somit den fraulichen Disput über Erziehungsfragen beiseite. In beiden Fassungen aber erscheint uns Elisabeth als die vorbildlich lebenstüchtige, kühl-sachlich denkende deutsche Frau und Mutter, deren Wert verstärkt zur Geltung kommt in der kontrastierenden Umrahmung sowohl durch die weiche, stark gefühlsbetonte Maria, als auch durch das auf der Gegenseite stehende, ränkesüchtige Machtweib Adelheid.

Angeregt durch die beeindruckende Gestalt Elisabeths sucht auch Klinger in seinem Erstlingswerk, dem Ritterdrama „Otto" (1775), in die Kinderszene der Hungenhandlung eine Muttergestalt einzuflechten, jedoch ist die Mutterseite bei der Frau Hungens bedeutend weniger herauskristallisiert, und sie bleibt daher in dieser Beziehung nur ein schwaches Abbild von Götzens Frau. Weit besser ist Klinger die Gestaltung des Muttermotivs in der Kinderszene des Trauerspiels „Das leidende Weib" (1775) gelungen, wo er die Kinderszene inmitten tobender Leidenschaftlichkeit wie eine Insel des Friedens auftauchen läßt. Der Lebensweg der Gesandtin, die zu ihrem Manne trotz Konvenienzheirat in leidlich gutem Verhältnis steht, wird von ihrem Jugendgeliebten v. Brand, den zu heiraten der Vater ihr verweigert hatte, gekreuzt. Sogleich erwacht in der Frau wieder der ganze leidenschaftliche Hang zu dem, dem sie einst ihre große Liebe geschenkt. In dem Kampf zwischen Gesellschaftsmoral und sinnlichem Naturtrieb folgt sie — beeinflußt durch die Lektüre von Wielands „Agathon" (!) der Stimme ihres Herzens und läßt sich zum Ehebruch verleiten, wodurch sie sich außerhalb der Gesetze der

herrschenden Moralanschauung stellt und damit bedrückende Gewissenskonflikte und Seelenkämpfe in ihrem Inneren heraufbeschwört. Doch trotz des Ehebruchs ist diese Frau in den Augen der wahrheitsstrebenden Dichterjugend nicht gemeinhin moralisch schlecht, was der Dichter gerade durch die Erfüllung ihrer Mutterpflichten, also der höchsten und schönsten weiblichen Aufgaben, zu beweisen sucht. In einer ergreifenden Kinderszene finden wir die Gesandtin, die sich mit ihren beiden Kindern innig lich verbunden fühlt, mit diesen vereint. In Gegenwart der unschuldigen Kinder, die ihrerseits sehr an ihrer Mutter hängen, kommen ihre ganze Unruhe und ihre Gewissensvorwürfe zum Ausbruch. Mit gutem Stimmungsvermögen hat der Dichter diese Szene in ihrer Gefühlszerrissenheit gemalt, auf der einen Seite die verzweifelnde Frau, auf der anderen die naiven, harmlosen Kinder, denen die Tränen der Mutter sehr zu Herzen gehen und die garnicht den Grund ihrer Betrübnis erkennen können. Als die Mutter gar im plötzlichen Impuls die ihr vom Jungen angebotene Rose zerreißt, sind die Kinder sehr verdutzt. Die Gesandtin, die in diesem Augenblick die ganze Schwere ihrer Schuld einsieht, bittet ihre Kinder inständig, mit ihr zu beten, um mit Hilfe des Kindergebetes den Himmel noch einmal zur Milde zu bestimmen. Doch vergebens, das Schicksal verlangt ihren Tod, den sie voll Reue, die letzten Gedanken ihren armen Kindern widmend, auf sich nimmt.

In der Erscheinung der Klingerschen Gesandtin tritt uns so recht der Unterschied der Aufklärungsauffassung und der Sturm- und Drang-Mentalität vor Augen. Hier sind an *einer* Frau *zwei* Wesenheiten gezeigt, deren Vereinigung für die Begriffswelt der Aufklärung undenkbar gewesen wäre: eine Ehebrecherin ist zugleich gute Mutter! Nach bürgerlich-aufklärerischer Moralität hat diese Frau gegen die Gesetze der Gesellschaft schwer gesündigt. Ausschlaggebend für dies Urteil ist nur das „Wie" der Tat, nach dem viel tiefer liegenden „Warum" wird nicht gefragt, denn für die Oberflächlichkeitsmoral der bürgerlichen Welt genügt die Tat an sich, um die Schuldige als Verbrecherin an der menschlichen Gesellschaft zu brandmarken. Und nun wagt Klinger das für die damalige Zeit Ungeheuerliche: er sucht die entschuldigenden Motive der „Unmoralität"! Die unbezwingbare und unergründliche Naturkraft der großen Liebe lassen diese Frau zum Ehebruch kommen; eine solche Frau aber ist nach der Ansicht des Dichters durchaus nicht schlechthin zu verurteilen: eine Auffassung, die Klinger dadurch zu verstärken sucht, daß er der Gesandtin die Züge der guten Mutter verleiht und somit für sie anstatt falscher, moralheuchlerischer Verachtung allgemeinmenschliches Verständnis anstrebt.

Der Gipfelpunkt des guten Mutterbildes in der Kinderszene wird von Maler Müller erreicht. In „*Golo und Genoveva*" hat er neben die krassen Szenen, die uns Mathilde in ihrer Mutterschaft als das schurkische Machtweib zeigen[18]), reizende Mutter-Kind-Idylle gesetzt, die in

[18]) Siehe Seite 63.

ihrem Stimmungsgehalt echte deutsche Volkstümlichkeit zum Ausdruck bringen. Genoveva, des Herzogs Siegfried treue Gemahlin, ist während dessen Abwesenheit ein Opfer der schändlichen Machenschaften Mathildens und ihres Sohnes Golo geworden. Da sie der sündhaften Liebe, die der leidenschaftliche Golo für sie empfindet, standhaft widersteht, wird sie auf Geheiß Mathildens ins Gefängnis geworfen, wo sie durch die Geburt eines Knaben in der Liebe zu ihrem in der Ferne weilenden Gatten nur noch bestärkt wird. In einer rührenden Szene läßt der Dichter unser ganzes Mitleiden für diese unglückliche Mutter wach werden. Wir sehen Genoveva, einst die angebetete Herrin auf der Burg, jetzt die schuldlos Eingekerkerte im tiefen Burgverließ, in ihrer Verlassenheit auf dem kärglichen Strohlager ruhen, ihr Kind auf den Armen wiegend. In der herzergreifenden Symbolik der Taufworte drückt sich ihr Leid aus, daß ihr Söhnchen in solch großem Elend das Licht der Welt erblicken mußte: „Schmerzensohn sollst du heißen, Schmerzenreich. Ich habe dich getragen mit viel Schmerzen, geboren mit viel Schmerzen; viel ward mir um dein und deines Vaters willen zuteil. Lieber, süßer Kleiner, du weißt nichts davon . . ." (IV, 6). In diesem Augenblick, der so ganz angefüllt ist mit Mutterglück aber auch mit Mutterleid, tritt Golo noch einmal an Genoveva heran, um zum letzten Male zu versuchen, sie von ihrem Tugendwege abzubringen. Als aber Genoveva auch jetzt noch stark bleibt und sich weiterhin den Liebeszuflüsterungen Golos verschließt, geht Golo zu einem Angriff über, dem sie unfehlbar erliegen muß: er zielt auf ihre Muttergefühle. Jetzt, als Golo sich an dem Kinde vergreifen will und es zu zerschmettern droht, fällt Genoveva vor ihm nieder, umfaßt seine Knie und fleht um Erbarmen — nicht für sich, sondern für ihr geliebtes Kind. Und als sie nur durch einen Kuß das Leben ihres Kindes retten kann, opfert sie sich auch soweit auf: „Ich muß, muß! Der Teufel selbst hat's dir gesagt, Daß alles eine Mutter wagt! Um Sohn oder Kind ging' sie schnell Hinunter in die tiefste Höll'!" (IV, 6). Hier sind mütterliche Opferbereitschaft und Selbstverleugnung in schönstem Lichte gezeigt. Wie sehr der Dichter den teuflischen Angriff auf das Mutterherz als etwas Erschütterndes erfaßt und von dem erhabenen Opfermut der Mutter ergriffen ist, wird daraus ersichtlich, daß er diese Szene mit besonderer Vorliebe bearbeitet, indem er zur plötzlichen Einführung des Versmaßes übergeht von dem Augenblick an, wo Golo das Kind ergreift und damit in Genoveva die Mutter herausfordert. Voll Mitgefühl verfolgen wir den weiteren Lebensweg der vom Schicksal so schwer geprüften Frau. Nachdem sie glücklich den Händen der für sie von Mathilde gedungenen Mörder entronnen ist, flieht sie „verstoßen und ehrenberaubt" in die Wildnis. Die Liebe zu dem heranwachsenden Sohne, die Freude an seinem Aufblühen, die Anteilnahme der Natur an ihrem Leid — „. . . Die Tiere selbst tragen Mitleid und Erbarmen zu unserem hilflosen Zustand; jene Rehkuh, die Amme, die meinen Kleinen bisher ernährte und aufzog . . . Gott sei gedankt für alles bisher!" (V, 2) machen ihr das karge Einsiedlerdasein erträglich. Genoveva geht dabei ganz in der mütterlichen Sorge um ihren Sohn Schmerzenreich

auf, und wenn sie an die göttliche Güte noch eine Bitte hat, so ist es nicht für sich, sondern für ihr Kind, dem vor ihrem Tode noch der Vater wiedergegeben werden möge.

Das Gottvertrauen der Mutter soll nicht unbelohnt bleiben. In einer packenden Szene, die in ihrer herben Naturhaftigkeit an die Belehrungsszenen des Naturkindes Simplizissimus bei Grimmelshausen erinnert, macht die Mutter den einfältigen Jungen mit den für ihn unerklärlichen Wortbegriffen des Lebens bekannt. Dieses Idyll wird jäh durch das plötzliche Auftreten einer Jagdgesellschaft zerrissen: es ist Siegfried, den die Wildspur hierhergeführt. Genoveva gibt sich ihm zu erkennen, und so wird das Verbrechen Golos offenbar. Und auch jetzt zeigt uns der Dichter Genoveva als die hohe und edle Frau, die in ihrer übergroßen Freude, daß sie ihren Gemahl und Schmerzenreich seinen Vater wiedergefunden hat, gerne zur Verzeihung bereit ist und sogar für den Urheber ihres Unglückes bei ihrem Manne um Gnade bittet, die dieser jedoch nicht gewähren kann, da Golos Schuld zu groß ist.

Das Mutterbild Genovevas ist so voller Leben und innerer Wärme gezeichnet, daß es unbedingt mit zu dem Schönsten zu rechnen ist, was die Sturm- und Drangdichtung an wahrhaft künstlerischer und bleibender Schöpfung hervorgebracht hat. Die Schilderung dieser leidgeprüften und doch so starkmütigen Mutter, die in allen Zügen die volks- und heimatnahe Empfindungswelt des Dichters verrät, bewahrheitet, daß Müller nicht zu Unrecht „der Romantiker" unter den Stürmern und Drängern genannt wird. Die sich der Idealisierung nähernde Darstellung Genovevas, die Untermalung ihres Schicksals mit dem gemütvollen Unterton des deutschen Märchenmilieus, der religiöse Stimmungsgehalt des letzten Aktes sind Charakteristika, die bereits über den Rahmen der Sturm- und Drangideologie hinausreichen in eine Zeit, die den Wirkungskräften deutscher Innerlichkeit und Stimmungskunst bisher ungeahnte Perspektiven öffnen sollte.

6. Die Gestalt der Kindesmörderin.

Den breitesten Raum in der Gestaltung des Muttermotivs nimmt in der Sturm- und Drangdichtung eine Figur ein, die durch ihr tragisches Schicksal den jungen Dichtern ganz besonders ans Herz gewachsen ist: die Kindesmörderin. Überall, wo wir in den Werken der Genieperiode nachschlagen, finden wir in irgendeiner Weise dieses Motiv verarbeitet: Goethe, Schiller, Lenz, Klinger, Wagner, Bürger und Maler Müller, sie alle haben ihre Gestalt der Kindesmörderin, und auch die übrigen Dichter, die von der Impulsivität des Sturmes und Dranges mitgerissen sind, wie v. Gemmingen, Sprickmann und Meißner, stehen darin hinter ihren großen Zeitgenossen nicht zurück. Diese Beliebtheit verdankt das neue Thema dem Umstand, daß gerade in ihm fast alle die Zeit bewegenden Probleme wie auf einen Zentralpunkt zusammenlaufen. Vor allem die Fragen der sozialen Mißstände, der Erziehung, des Verhältnisses Eltern—Kinder, der humanen Neuordnung des Justizwesens finden hier ihre kritische Widerspiegelung. Zwar hat schon die Aufklärung der be

sorgniserregenden Zeiterscheinung der stetig wachsenden Zahl der Kindesmörderinnen ihre Beachtung geschenkt, sie geht aber nicht über eine Tatsachenfeststellung hinaus. Erst die subjektive Weltenschau des Sturmes und Dranges strebt intensiv der Quelle des Übels nach und kommt zu dem für die Aufklärungsmoral unmöglichen Resultat, daß nicht der Mörderin die volle Verantwortung für ihre Tat zuzuschieben ist, sondern daß die innerlich kranke Gesellschaft, in der das natürliche Leben durch die Sinnwidrigkeit der Konventionen und der Gesetze gefesselt und abgedrosselt wird, die Hauptschuld trägt. Nichts verständlicher, als daß das Opfer der engherzigen und morschen Gesellschaft bei der wahrheits- und naturfanatischen Jugend vollste Sympathie erweckt und sie zur Verteidigung wachruft. Mit der ihnen eigenen naturalistischen Genauigkeit zeigen die Dichter den Weg, der eine solch unglückliche Mutter ins Elend und zur Tat führt, und mit der radikalen Kritik wollen sie versuchen, die schwärende Wunde am deutschen Volkskörper auszuschälen, da sie in ihr mehr sehen als nur die Folge eines leichtsinnigen weiblichen Fehltrittes[49]). So werden die jungen Dichter über die Figur der Kindesmörderin herüber zu lauten Anklägern nicht nur gegen die durch die Anschauung der Standesungleichheit und Mesalliance heraufbeschworene Lebensunwahrhaftigkeit — und damit wird das Milieu des Verführers zum Angriffspunkt genommen —, sondern auch die falschen und erstarrten Moralbegriffe in der Umwelt des Mädchens, das in ihrem Unglück noch obendrein von den gefühlsverhärteten Eltern verstoßen wird, werden für die Tat mit zur Rechenschaft gezogen.

Die jungen Revolutionäre laufen aber nicht nur Sturm gegen die ständische Gegensätzlichkeit und die ungesunden innerfamiliären Verhältnisse, die das Los des unehelichen Kindes und seiner Mutter so traurig gestalten, sondern sie fühlen sich weiterhin berufen, als Justizreformer ihre Stimme geltend zu machen[50]). Gegenüber formelhaft-gefühlloser Rechtsprechung verlangen sie die Einführung des Humanitätsgedankens in die Rechtspflege, wobei ihnen das Schicksal der Kindesmörderin eine

[49]) In der ersten Fortsetzung seines Aufsatzes: „Vermischte Anmerkungen und Erläuterungen über Todesstrafen . . ." (Deutsches Museum, 1777, II. Bd. S. 328) stellt Viktor Barkhausen bei der Untersuchung über den Kindesmord fest, daß er nicht ohne Befremden gefunden habe, „daß man den Kindermord auch ganz anders, nämlich, wie es scheint, als bloße Wirkung der größten Leichtfertigkeit betrachten will. Man zeige doch nur, wie es sich mit diesem System vertrage, daß den Kindermord nicht nur keine Verehelichte, sondern auch keine Personen zu begehen pflegen, welche in liederlicher Lebensart schon größere Fortschritte getan und keine Ehre mehr zu verlieren haben, daß nämlich der Kindermord nur bey den ersten und nicht bey den nachfolgenden Geburten zu geschehen pflegt" (S. 342).

[50]) Daß die Stürmer und Dränger sich besonders mit der kriminellen Seite des Kindesmordes befassen, erklärt Rameckers aus der Tatsache heraus, daß die jungen Dichter ursprünglich fast alle das Jurastudium betrieben haben. Dazu siehe J. M. Rameckers, S. 103. In dieser weit ausholenden Dissertationsschrift gibt der Verfasser neben dem literarischen vor allem auch einen strafrechtlich-historischen Überblick über das Problem des Kindesmordes, wobei er ausführlichst auf die publizistischen Schriften P. H. Sturz's, G. B. Pfeils, Georg Schlossers und des großen Schweizerischen Pädagogen Pestalozzi („Über Ge-

willkommene Gelegenheit ist, die Dringlichkeit ihrer Absicht in anschauliche Gestaltung zu bringen. In erschütternder Weise wird uns gezeigt, wie die damalige Justiz, unbarmherzig und bar aller menschlichen Regungen, nur auf trockene Paragraphen pochend, gegen jeden Kindesmord vorgeht. Nach der herrschenden Rechtsanschauung, derzufolge das Gerichtsverfahren noch auf dem alten, fast barbarisch zu nennenden Prinzip der Abschreckung aufgebaut ist, endet der Kindesmordprozeß meist mit Todesurteil, wenn nicht schon vorher Wahnsinn oder Selbstmord die unglückliche Mutter den gefühlskalten Richtern entzogen hat. In der plastischen Darstellung dieses traurigen Schicksals, die aber trotz aller Parteinahme keineswegs in eine Glorifizierung der unmenschlichen Tat ausartet, drückt sich die neue Sturm- und Drangtoleranz aus, die in der Kindesmörderin nicht die nach engherzig-bürgerlicher Moral zu verachtende Verbrecherin, sondern das vom natürlich-menschlichen Mitgefühl aus zu beklagende gefallene Mädchen sieht. Als Künder dieser wahren Herzenshumanität treten die Stürmer und Dränger mit aller Energie für eine mildere Behandlung der Kindesmörderin ein, da nach ihrer Ansicht hier nicht das tote Gesetzesbuch, sondern nur ein naturhaft-lebendiges, wirklichkeitsverbundenes Rechtsempfinden ein Urteil sprechen darf.

Aber nicht nur dem revolutionär-kritischen Bedürfnis des Sturmes und Dranges kommt das für die deutsche Dramatik neugeschaffene Motiv des Kindesmordes entgegen[51]), auch die rein gefühlsbetonte Einstellung der jungen Dichter findet hier in der Verehrung der „schönen Seele" ihre breiteste Entfaltung. Das aus dem deutschen Pietismus und der Empfindsamkeit resultierende Innerlichkeitsstreben hat im Verein mit dem aus dem Kulturpessimismus hervorquellenden Naturhunger einen neuersehnten Menschentyp erstehen lassen: der dem nur verstandesmäßig geleiteten Kulturmenschen entgegengesetzte naive Naturmensch, dem einzig gesetzgebend nur sein innerer Instinkt ist, und als dessen ideale Kennzeichen die empfindsame „schöne Seele" und das unverbildete Herz gelten. Diese Merkmale des ursprünglichen Menschen findet der Dichter am besten verkörpert einmal im unschuldigen Kinde[52]) und dann aber auch in der naiven Frau, die unter den Frauengestalten des Sturmes

setzgebung und Kindesmord", 1783) Bezug nimmt. Das alles aber sind Schriften, die erst nach 1780 (außer dem Aufsatz von Sturz: „Über Linguets Verteidigung der Todesstrafe" im Deutschen Museum 1776) erschienen sind, also auf die literarische Auswertung dieses Problems keinen Einfluß haben konnten. Ebenso ist die von der Literatur so oft erwähnte Mannheimer Preisfrage: „Welches sind die besten ausführbaren Mittel, dem Kindesmord abzuhelfen, ohne die Unzucht zu begünstigen?" erst für das Jahr 1781 ausgeschrieben, demzufolge ist also auch Clara Stockmeyers Satz: „Aus der gelehrten Literatur griff dann das Thema auf die schöne Literatur über . . ." (S. 155), irreführend, vielmehr ist die Beeinflussung eine gerade entgegengesetzte, was Zeugnis dafür ist, wie sehr die Stürmer und Dränger in der dichterischen Schau dieses Zeitproblems mitten im realen Leben stehen, und wie die beabsichtigte poetische Wirkung fruchtbringend die Öffentlichkeit beeindruckt hat.

[51]) Rameckers (S. 145 ff.) weist nach, daß dieses Motiv bereits in der niedrigen Gattung des Bänkelsängerliedes, der Puppenspiele und des Volksliedes vorhanden war, was aber für den Sturm und Drang kaum von Einfluß ist.

[52]) Siehe Seite 71.

und Dranges eine Vorzugsstellung einnimmt. Diesen „Naturkindern" liegt jedes verstandesmäßige Erfassen des Weltbildes fern, ihre Moral ist einzig und allein in ihrem seelischen Inneren, im gesunden Naturgefühl, fundiert. Das sich daraus ergebende neue Tugendideal der auf dem Prinzip der Natur beruhenden Sittlichkeit und Reinheit führt zwangsläufig zum Konflikt mit den herkömmlichen bürgerlichen Sittlichkeitsbegriffen, denen die Basis des individuellen persönlichen Erlebens fehlt. Dieses Aufeinanderstoßen zweier grundverschiedener ethischer Pole wird uns von den Dichtern vor allem versinnbildlicht an dem Schicksal der Kindesmörderin. Mit warmer Anteilnahme wird geschildert, wie des Dichters Lieblingsfigur, das ehrlich liebende naive Naturkind, scheitert an dem das Leben beherrschenden abstrakten Tugendbegriff der sie umgebenden „Kultur"-Welt. Das in aller Glückseligkeit Mutter gewordene Mädchen ist nicht stark genug, sich durchzusetzen, denn zum Kampf ist diese edle Seele nicht geschaffen, und so wird sie zur „unschuldig-schuldigen" Verbrecherin, die bis zum letzten Augenblick die ganze Sympathie des Dichters genießt. Die höchste Vollendung der Darstellung des seelischen Zerbrechens der Kindesmörderin finden wir in Goethes „Faust", während alle anderen Dichtungen, die zeit- und ideengeschichtlich die Gretchentragödie umrahmen, bis auf wenige Ausnahmen in der Hauptsache soziale Tendenzwerke und daher zeitgebunden bleiben.

a) Die Gestalt der Kindesmörderin in der Tendenzdarstellung.

Heinrich Leopold Wagner: „Die Kindermörderin" (1776), Maler (Friedrich) Müller: „Das Nußkernen" (kurz nach 1775, erst 1811 veröffentlicht), Otto v. Gemmingen: „Der Deutsche Hausvater" (1787).

H. L. Wagner: „Die Kindermörderin".

Als stärkstes Werk der sozial-kritischen Richtung, als krasses Tendenzstück, in dem das Kindesmordmotiv seine beste realistische Bearbeitung erfährt, ist Wagners Trauerspiel: „Die Kindermörderin" anzusehen. Die Anregung zur Auswertung dieses Motivs erhält Wagner durch seine Straßburger und Frankfurter Freundschaft mit Goethe, der ihm seine Gretchentragödie, so wie seine Phantasie sich damit beschäftigte, in den Grundzügen mitgeteilt hat. Als äußerer Anlaß dient ein Kindesmordprozeß in Straßburg im Oktober 1775, an den Wagner sich eng anschließt und so sein Werk zu einer reinen „Lokalsatyre" werden läßt, in der mit revolutionärem Mut offen heraus vaterstädtische Verhältnisse angegriffen werden[53]). Die anklagende Sozialtendenz richtet sich hier in ähnlicher Weise wie in Lenzens „Soldaten" hauptsächlich gegen das aller menschlichen Moral hohnsprechende sittenlose Treiben des Offizierskorps. Die Sonderstellung dieses Standes fördert ein überhebliches Selbstbewußtsein, das auf der einen Seite eine kastenmäßige Abgeschlossen-

[53]) Arnold (S. 450) vergleicht das lebensgetreue Abbild der Straßburger Handwerkerfamilie mit ihrer engen Ehrenhaftigkeit und hilflosen Angst vor Schande mit jenem Naturalismus, der erst hundert Jahre später zur anerkannten Kunstgattung werden sollte.

heit und andererseits eine grundlose Verachtung des Bürgertums bedingt. Da den Offizieren eine Heirat erschwert oder nur ungern erlaubt wird, suchen sie sich durch einen liederlichen Lebenswandel schadlos zu halten, dessen traurige Opfer durchweg die als „Freiwild" betrachteten Bürgerstöchter werden.

In dieses Milieu versetzt uns Wagner. Der Lieutenant von Gröningseck, der bei dem biederen Metzgermeister Humbrecht in Pension wohnt, und der in nichts dem zügellosen Leben seiner Kollegen nachsteht, verfolgt Evchen, die Tochter Humbrechts, und will nicht eher Ruhe geben, bis auch dieses Mädchen in seinen Armen gelegen hat. Mit Hilfe eines Schlafpulvers entledigt er sich des aufpassenden Auges der Mutter, die mit ihrem törichten Eitelkeitswahn den Spekulationen des leichtlebigen Offiziers obendrein noch wegbahnend ist, und nachdem der Alkohol seine entsprechende Wirkung ausgeübt, ist es ihm ein leichtes, das harmlose Mädchen zu verführen. Wie sehr aber Wagner, dem das Schicksal der Kindesmörderin nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck ist, auf Effekthascherei ausgeht, ergibt sich schon daraus, daß das Mädchen nicht wie im „Faust" dem Zuge ihres liebenden Herzens folgt, sondern grober Überrumpelung zum Opfer fällt, wodurch von einer tragischen Schuld der Heldin nicht die Rede sein kann. Die Tragik liegt eben der Tendenzabsicht entsprechend nicht so sehr im Sosein der Charaktere, sondern ist von der Person weg auf die Sache, d. h. auf das zu kritisierende Gesellschaftsbild übertragen. Nicht die Naturgewalt schicksalhafter großer Liebe, der zwei junge Menschen nicht entsagen können und wollen, ist die Veranlassung zum tragischen Untergang, sondern der tragische Konflikt wird rein äußerlich auf den unseligen Gegensatz zweier Volksschichten aufgebaut.

Erst nachdem Evchen durch diesen „Teufel in Engelgestalt" zu Fall gebracht worden ist, wird in ihr ein Gefühl wach, das bisher unentwickelt geschlummert, die frauliche Ehre. Evchen hat durch das furchtbare Erlebnis ihr Kindsein abgestreift und ist zur erwachten Frau geworden. Der Lieutenant, der ein derartiges energisches Auftreten von Evchen nicht erwartet hat, erkennt, daß er nicht wie bisher nur ein Bürgermädchen vor sich hat, das er nach dem Liebesgenuß wieder beiseite schieben kann, sondern hier verlangt beleidigte Tugend Rechenschaft. Evchen läßt sich von ihrem Verführer, der ihr zur Beruhigung die Heirat verspricht, den Schwur auf sein Versprechen geben und stellt dazu noch die Bedingung: „. . . von nun an, bis der Pfarrer sein Amen! gesagt, von nun an, . . . unterstehen sie sich nicht, mir nur den Finger zu küssen . . .! (I. S. 478), sonst mache er sich des Wortbruchs schuldig, und sie würde ihre Schande den Eltern entdecken. Ergreifend führt uns der Dichter während dieser eigenartigen Brautzeit, die das Fundament der reinen Liebe voll und ganz entbehrt, die innere Qual und die Scham des sich Mutter fühlenden Mädchens vor Augen, das aus Angst vor dem polternden Vater nicht wagt, den Eltern das Geschehene mitzuteilen. Bei der oberflächlichen Mutter wird sie niemals Verständnis und Trost finden, dessen ist sie sich wohl bewußt, und so ist Evchen in ihren seelischen Foltergualen ganz

sich selbst überlassen. Auch das ist ein von Wagner beabsichtigt eingeführter Zug, um damit jene Eltern zu kritisieren, die kaltherzig an den Belangen ihrer Kinder vorübergehen und nur ihre eigenen Interessen in den Vordergrund treten lassen. Das Familienleben, das vor allem auch den unglücklichen Kindern eine Heimstätte sein sollte, wird so zu einer Zwangseinrichtung, bei der die Zornesausbrüche des Vaters als ständig drohendes Moment in der Luft schweben. Wagner läßt in diesem Sinne Evchen einmal sagen: „. . . die Furcht vor Ihm, mein Vater, . . . brachte mich in die Verzweiflung!" (IV, S. 528). Es muß ja auch wie ein Keulenschlag auf Evchen wirken, wenn sie aus dem Munde ihres aufgebrachten Vaters die vernichtenden Worte hört über die Tochter einer Hausmieterin, die von einem Sergeanten verführt worden ist, und besonders seine Schlußworte sind für die Schuldgemarterte ein hartes Urteil: „Meine eigne Tochter litt' ich keine Stund' mehr im Haus, wenn sie sich soweit verging'" (II, S. 488).

Mit Schrecken denkt Evchen daran, daß ihr Verlobter, der für längere Zeit von ihr Abschied nehmen will, nicht wiederkehren könnte: „Den Fall gesetzt, Sie hielten Ihr Wort nicht, überließen mich meinem Schicksal, dem ganzen Gewicht der Schande, die mich erwartet, dem Zorn meiner Anverwandten, der Wut meines Vaters, glaubst du[51]), daß ich dies alles abwarten würde? abwarten könnte? — gewiß nicht! — Die grauenvollste Wildnis würde ich aufsuchen, von allem, was menschliches Ansehn hat, entfernt, mich im dichten Gesträuch vor mir selbst verbergen, nur den Regen des Himmels trinken, um mein Gesicht, mein geschändetes Ich, nicht im Bach spiegeln zu dürfen, und wenn dann der Himmel ein Wunderwerk täte, mich und das unglückliche Geschöpf, das Waise ist, noch eh' es einen Vater hat, beim Leben zu erhalten, so wollt' ich, sobald es zu stammlen anfing', ihm statt Vater und Mutter die gräßlichen Worte Hure und Meineid solang ins Ohr schreien, bis es sie deutlich nachspräche und dann in einem Anfall von Raserei durch sein Schimpfen mich bewöge, seinem und meinem Elend ein Ende zu machen" (IV, S. 505). Diese Worte geben zu tiefst einen Einblick in die quälende und aufreibende Seelenstimmung einer widerwillig Mutter gewordenen Frau, die ihre einzige Hoffnung, ihre Schmach tilgen zu können, auf das Eheversprechen setzt, denn nur so kann sie vor der Welt, die aus falschen Moralbegriffen heraus für ihr Leid nie Verständnis aufbringen wird, die Ehre für sich und ihr Kind wiederherstellen.

Wenn Evchen auch immer wieder die furchtbaren Gedanken, die in ihrer von Schuldbewußtsein zerrissenen Seele aufkommen, zurückstößt, so ahnt sie doch bereits, daß ihr Schicksal mit Blut geschrieben ist. Durch die hinterhältige Intrige eines schuftigen Freundes, der ein ernstes Verhältnis zwischen v. Gröningseck und dem Bürgermädchen als „wider allen esprit de corps" (III, S. 490) bezeichnet, wird sie auch tatsächlich um die

[51]) Man beachte den Übergang in der Anrede vom offiziellen „Sie" zum persönlichen „Du", ein vom Dichter gut angebrachtes Zeichen für die große innere Erregung Evchens.

Heirat betrogen. Und nun sehen wir die Unglückliche langsam Schritt für Schritt dem Verhängnis zutreiben. In der Kirche erlebt sie dann ihren vollkommenen seelischen Zusammenbruch, als sie von der Kanzel herab die Verlesung der Paragraphen über die Verurteilung der Kindesmörderin hört; an Leib und Seele gebrochen trägt man sie ohnmächtig aus der Kirche fort. In ihrer Verzweiflung flieht sie das Elternhaus und findet bei einer armen Lohnwäscherin, die Evchen für ein Dienstmädchen hält, das wegen ihrer Schwangerschaft von der Herrschaft fortgejagt worden ist, Unterkunft. In diesem armseligen Niveau, wo ein Löffel Milch und ein halbes Weißbrot schon Reichtum bedeuten, kommt es zur heimlichen Geburt. Rührend ist die Sorgfalt, mit der die arme Wäscherin, die selbst kaum einen Heller besitzt, sich um die junge Mutter kümmert. Diese Wäscherin, die schlicht und namenlos durchs Leben geht, wird durch ihr mitleidiges Handeln zu einer unbekannten Heldin des Alltags, die die gebildete und „tugend"-stolze Welt durch ihren Edelmut beschämen muß. Von Wagner ist dies ein gut entwickelter Kontrastzug, um den Sittlichkeitsstandpunkt der heuchlerischen Gesellschaft verächtlich zu machen. Als dann ihre Wohltäterin, der sie angegeben, sie sei bei dem Metzger Humbrecht in Diensten gewesen, ihr in verzerrter Form das Los der Tochter des Metzgers — also ohne Wissen Evchens eigenes Schicksal — erzählt, ist das Maß ihrer Nervenkräfte erschöpft, zumal sie jetzt erst vernimmt, daß ihre Mutter aus Gram gestorben sei. Zu ihrer Verlassenheit, ihrer Notlage, der Sorge um das Kind kommt nun noch die schwere Gewissenslast, den Tod der Mutter herbeigeführt zu haben. Die über sie in der Stadt herumlaufenden Gerüchte, sie sei ein Liebchen des Lieutenants gewesen, habe mit ihm die Zusammenkunft im Bordell betrieben, sei auch an dem Schlaftrunk der Mutter beteiligt gewesen und habe sich jetzt ins Wasser gestürzt, hält sie für ein Erzeugnis der niederträchtigen Gemeinheit ihres Verführers, und so sieht sie auch den letzten Hoffnungsschimmer auf ein Wiederkommen des Verlobten erlöschen. Ihr übergroßes Leid und das herzzerreißende Jammern des Kindes rauben ihr die Sinne, und vom Wahnsinn befallen, vollbringt sie die schreckliche Tat: sie will dem Kinde ersparen, was sie ausstehen mußte, und gibt ihm den Tod. Der Dichter betont, daß Evchen nicht kaltüberlegende und vorsätzliche Mörderin ist, sondern die Handlung geschieht als Ausfluß des durch den Nervenzusammenbruch bedingten Wahnsinns. Hierdurch will Wagner das ganze Mitleid für die Schuldige wachrufen und nachweisen, daß die durch die unnatürlichen Verhältnisse zum Kindesmord getriebene Mutter vor dem Gesetz nicht zur vollen Verantwortung gezogen werden könne.

Doch das formelhafte Recht kennt für die unglückliche Mutter keine strafmildernden Umstände: mit trockener Amtsmiene stellt der Gerichtsbeamte fest, daß Evchen sich des Kindesmordes schuldig gemacht habe und damit dem Gesetz verfallen sei. Der Angriff gegen die herzlose Justiz wird noch härter durch das Bestreben des Tendenzdichters, durch scharfe Gegensatzwirkung die Reformbedürftigkeit des Gerichtswesens grell zutage treten zu lassen. Ein Gerichtsdiener, der ein Kind zu Tode

geprügelt hat nur wegen eines kleinen Vergehens, wird nicht zur Rechenschaft gezogen, sondern der gleiche Beamte bekommt den Auftrag, die am Leben gescheiterte Kindesmörderin vor die Schranken des Gerichts zu führen, damit an diesem wehrlosen und schwachen Wesen die Macht der Paragraphen kundgetan werde.

Über Evchens Schicksal lassen uns die harten Worte des Gerichtsbeamten nicht im unklaren: „Das Gesetz, welches die Kindermörderinnen zum Schwert verdammt, ist deutlich und hat seit vielen Jahren keine Exception gelitten . . ." (VI, S. 529). Zwar will v. Gröningseck „aller kriminalistischen Unfühlbarkeit zum Trotz" bei Hofe um Gnade bitten, doch der Beamte rät ihm, sich diese Mühe zu sparen.

Mit dieser zynischen und zugleich resignierenden Feststellung klingt Wagners „Kindermörderin" zu einem flammenden Aufruf für Recht und Gerechtigkeit aus, voll Empörung gegen barbarisch-pharisäische Bestrafung des Kindesmordes. Durch seine aktuelle Problematik wächst das Trauerspiel über die Angriffe gegen vaterstädtische Verhältnisse als Einzelfall hinaus und wird zu einer allgemeingültigen, schreienden Anklage gegen das furchtbare Zerstörungswerk, das Kastengeist und Lüsternheit von Adel und Offizieren in ruhigen Bürgerfamilien und in vertrauenden Mädchenherzen anrichten.

Maler (Friedrich) Müller: „Das Nußkernen".

Gewissermaßen auch als Drama ist infolge seiner dialogischen Form Maler Müllers pfälzisches Idyll „Das Nußkernen" zu betrachten. Hier wird die Schilderung alten deutschen Brauchtums, des Nußkernens, die in ihrer Idealisierung bäuerlichen Gemeinschaftslebens so recht die schon erwähnte[55]) romantisierende Stilkunst Maler Müllers bekundet, verflochten mit episodenhaft eingestreuten Abhandlungen über Geschehnisse und Geschichten, entnommen der Wirklichkeit des Alltags: unter diesen auch eine Kindesmorderzählung. Die gleichen sozialen Mißverhältnisse, wie wir sie in Wagners „Kindermörderin" kennen lernten, finden wir in entsprechend abgewandelter Form auch hier wieder vorliegen: Der Verführer gehört als Sohn eines reichen Bauern der „vornehmen" Klasse dieses Standes an, ihm steht gegenüber das harmlose Landmädchen aus armem und daher niedrigem Kreise. Trotz Eheversprechens zeigt sich bei dem Verführer doch bald ein scheues Zurückweichen vor dem — hier vor allem durch wirtschaftliche Verschiedenheit bedingten Standesunterschied und als Hannchen, so heißt die Verführte, dem Geliebten die Mitteilung macht, daß sie ein Kind von ihm unter dem Herzen trage, wird sie von ihm, der sich bereits nach dem Wunsche des besitzstolzen Vaters einer anderen zugewandt, „ohne Trost und Hoffnung" verstoßen. So muß sie denn die schwere Zeit der werdenden Mutterschaft ohne liebenden Beistand durchleben, und ist obendrein noch dem Spott und den Sticheleien ihrer Jugendgefährtinnen schutzlos ausgesetzt. Hannchen will aber nicht, daß ihr uneheliches Kind von der unbarmherzigen Mit-

[55]) Siehe Seite 75.

welt mit lebenslänglicher Schande gefoltert und nur als minderwertig angesehen werde; und so vollführt sie das, was ihr nach ihrem Gutdünken als das einzig Heilsame für das unschuldige Kind erscheint, sie bringt es in ihrer Verzweiflung gleich nach der Geburt um. Doch statt ihr Ruhe zu geben, löst diese Tat in ihr eine Folge von Unruheerscheinungen aus, die sie wie ein windbewegtes Rohr hin und her treiben. Der Schatten des toten Kindes verfolgt sie immerwährend und hält sie mit ständiger Angst gepeinigt; schweres Alpdrücken und gräßliche Traumbilder schrecken sie aus dem Schlaf, und in ihren Angstvorstellungen sieht sie sich bereits dem Henker überliefert. Durch Zufall wird dann auch ihr Verbrechen entdeckt und der Mörderin der Prozeß gemacht.

Rührend ist ihr Verhalten vor dem Richter, dem sie freiwillig ihre Tat eingesteht, aber trotz aller Gewalt des Richters und trotz des göttlichen Zusprechens des Geistlichen stellt sie den reichen Bauernsohn nicht bloß, so sehr ist sie ihm immer noch zugetan. Ihr Edelmut und der Reichtum ihres Herzens werden noch einmal zur Geltung gebracht, als der Verführer von seinem Gewissen ermahnt, sich offen zu ihr bekennt. Sie will auch von seiner Selbstanklage nichts wissen, sondern nimmt alle Schuld auf sich, das einzige, was sie noch von ihm erbittet, ist ein Gebet für ihre arme Seele. Durch diese liebevolle Ausmalung der Charakterzüge Hannchens hat der Dichter für sie alles Mitleid wachgerufen: das gute Mädchen, das nur dem edlen Triebe seiner Liebe gefolgt und selbst für den treulosen Geliebten kein Wort des Hasses und des Vorwurfes kennt, dürfte niemals mit einer infamen Verbrecherin gleichgestellt werden, sondern statt seiner müßten jene Elemente vor den Richterstuhl gezogen werden, die durch ihr Vorurteil die Unglückliche ins Verderben gestürzt haben.

In diesem Sinne äußert sich denn auch die Polemik, die sich nach dem Erzählen der Geschichte unter den Bauern ergibt, und die in allem ein Abbild der Ansicht der Stürmer und Dränger ist. Der Dichter ergreift durch seine Wortführer, den wackeren Bauer Walter und den Schulmeister, entschieden Partei für das Mädchen. Neben der unbarmherzigen Familie wird die unbarmherzige Gesellschaft als Hauptschuldige angeklagt. Auf den Einwurf eines Zuhörers hin, wieso man hier mit Barmherzigkeit und Milde vorgehen solle, das Mädchen sei doch schließlich eine Mörderin, weist Walter ihn scharf zurück: „Das war sie; aber wie? Was bracht' sie dazu? Hätte sie das Kind allein in einer Wüste unter wilden Tieren zur Welt bracht, gewiß hätte sie es nicht ermordet. O Menschen, Menschen! Ihr seid ärger als Tiere! Hätte das ganze Dorf nicht mit boshaften Augen das arme Mädchen zuvor so bewacht, allen Schimpf' und Schand' vorbereitet, die sie im Fall zu erwarten hat' . . . Die Schadenfreude, die sich so recht an solch einem armen Ding weiden kann . . . und dann der Gedanke noch obendrein, daß solch ein arm Ding nur eine Ehre hat, und daß die jetzt . . . auf immer dahin sein soll: das ist's, was die Natur ganz verdreht, Sanftmut und Liebe in Raserei und Blutdurst verwandelt und das weiche

mütterliche Herz eisenfest härtet. Wie in aller Welt wär's denn sonst möglich? Wo kann eine Mutter sein, die ihr Erzeugtes nicht liebet? Es müßte Gott, der alles so vollkommen gemacht, einen Fehlgriff in die Schöpfung getan haben und sein Meisterwerk hier unvollkommen sein."

Diese warmempfindenden Worte, die der nur nach seinem unverfälschten Naturgefühl urteilende biedere Bauer in so überzeugender Weise zu Gehör bringt, werden noch unterstützt durch die Ausführungen des Schulmeisters, der vermöge seiner Bildung das Problem von einer höheren Warte überschaut und von dem Einzelschicksal Hannchens ausgehend das Kindesmörderinnenthema im allgemeinen zur Diskussion stellt: „. . . Gelehrte sind auch deswegen der Meinung, daß eine solche Kindermörderin nicht wohl am Leben zu strafen sei, weil sie im Delicto sich nicht mehr im eigentlichen Stand der Natur befinde, sondern mehr teils durch Schrecken, Angst und Verzweiflung sinnlos und abgeschwächt, teils durch das Leiden der Geburt außer sich versetzt sei und daher niemals einer solchen Tat wegen ganz zur Rechenschaft gezogen werden könne . . . Aber solche arme, durch Liebesunglück zerrüttete Mädchen, wie unbarmherzig geht man mit ihnen um! Sie sind die schwächeren Geschöpfe und sollen doch alles allein entgelten und tragen. Wo soll so ein armes Mädchen die Kraft hernehmen, dem zischelnden Hohngelächter einer Welt zu begegnen? Absonderlich, wenn sie unter den Klauen unempfindlicher, unbarmherziger Anverwandten sich befindet, die, statt sie zu trösten und ihren Schmerz zu lindern, durch ihre Vorwürfe sie noch mehr zerrütten und desto sichrer der Verzweiflung entgegentreiben! . . . Und ist denn das so was Erschreckliches, ein Jungfernkind? . . . So in wahrer Liebe gezeugt . . .! Hab' so meine eignen Glossen darüber . . .!" (St. u. D. Bd. 4 S. 175—176.)

Zwei Urteile, die nach des Dichters absichtlicher Anordnung beide von verschiedenen Anschauungspunkten ausgehen: einmal der nur aus seinem unverbildeten Gefühl heraus sprechende Bauer, in dem — ohne ihm genaueren Ausdruck geben zu können — ein Ahnen aufsteigt von dem als Wurzel der Blutsverwandtschaft in der Frau stark verhafteten Mutterinstinkt, und dann der geistig gebildete Schulmeister, der — wenn auch nur andeutungsweise — seinen Gedankengang in Konsequenz durchführt bis zum erstmaligen Verlangen nach Anerkennung des unehelichen Kindes. Aus diesen beiden sich ergänzenden Urteilen wächst das Bild des Dichters heraus als das des großen Verteidigers, der durch die Analyse der inneren und äußeren Qualen der unglücklichen Mutter die Schuld der Kindesmörderin, in der die grausame Welt immer nur die verkommene Verbrecherin, niemals aber die zerbrochene Mutter sieht, zu mildern und erklärlich zu machen sucht.

Otto v. Gemmingen: „Der Deutsche Hausvater".

Wie sehr das Problem der Kindesmörderin die Zeit erfaßt hat, geht daraus hervor, daß auch Gemmingen in seinem bürgerlichen Schauspiel „Der Deutsche Hausvater" dieses Motiv verwendet. Bei Gemmin-

gen, dem adeligen Dichter, der mit seinem Werk stark der gemilderten bürgerlichen Richtung nahesteht, erweckt die Verwertung der Sturm- und Drangideen leicht den Gedanken des Abklatsches, wobei er den revolutionären Impuls seiner Zeitgenossen sehr zum bürgerlich-friedlichen Niveau abgebogen hat. In seiner Verteidigung der Kindesmörderin aber finden wir noch Funken von jenem Feuer, das die Stürmer und Dränger so begeisternd beseelte. Allerdings ist das Kindesmordmotiv hier nicht als Handlung selbst gebracht, sondern Gemmingen braucht die Diskussion über dieses Problem als erregendes Moment[56]). Mit den Stürmern und Drängern trifft Gemmingen sich in der Mitleiderweckung für die außereheliche Mutter und in der Belastung sowohl der herrschenden Gesetze als auch ihrer ausführenden Hand auf einer Linie, er will aber neben der Dichtung auch die darstellende Kunst in diesem Kampfe für Humanität in die Tendenzrichtung gebracht wissen. Wie die Künstler des Altertums mit ihren Schöpfungen die Nation in edlem Sinne zu beeinflussen suchten, so soll auch jetzt der Maler sich bemühen, durch seine Bilder den Zeitgenossen das Schrecklichste in der Natur, den Kindesmord, zu veranschaulichen und durch die spezifische Darstellung der Kindesmörderin die Beschauer zu höchstem Mitleid zu erregen.

Neben diesen neuen Gedanken über eine Verwertung der Malerei im Sinne des Sturmes und Dranges vertritt Gemmingen auch eine starke Tendenz gegen die starren Gesetze, die nur den Fall aber nicht den Weg zum Fall in Erwägung ziehen: „. . . Und daß unsere Gesetze daran schuld sind, das ist schrecklich. Denn sehen wir, wäre nicht Schande, Bestrafung, Verachtung das Los so einer Unglücklichen, wär' all das nicht, vereinigten sich nicht alle diese Gedanken, stürmten sie nicht auf die geschwächten Nerven einer Gebärerin, verrückten sie nicht ihr Gehirn, welche Mutter würde ihr Kind töten? . . . Ich möchte kein Fürst sein, der mit diesen Gesetzen das Todesurteil einer Kindesmörderin unterschrieben, kein Diener sein, der dazu geraten hätte. Ich sehe sie in Zukunft, wie das Blut aller der Unglücklichen, wie's gegen unsere Gesetze um Rache schreit und wäre ich Fürst, ich würde mir denken, daß bei dem Austritt aus diesem Leben all die bekannten und unbekannten Mörderinnen und Ermordeten mir verzweiflungsvoll entgegen kämen." (IV, 4). So klagt Gemmingen also nicht nur den toten Gesetzesbuchstaben an, auch die oberste Macht im Staate, der Fürst, muß scharfe Angriffe über sich ergehen lassen. Verantwortungslos ladet ein solcher Potentat die größte Blutschuld auf sich, und wie leichtsinnig im 18. Jahrhundert die Herrscher über Leben und Tod ihrer Untertanen bei der Unterschreibung eines Todesurteils vorgehen, ist ja bereits aus Lessings „Emilia Galotti" bekannt.

Von dieser Darstellung der Kindesmörderin in der dramatischen Kunst weicht das Bild nicht ab, das die erzählende und lyrische Gattung aus diesem Stoffe formt. Sei es, daß in Lenzens Novelle „Zerbin oder die neuere Philosophie" (1776) die Aufwärterin Maria, deren Verführer Zerbin aus Angst, er könne durch eine Heirat mit dem einfachen Mädchen

[56]) Siehe Rameckers, S. 215.

seine akademische Stellung verlieren, nur in ein Mätressenverhältnis einwilligen möchte, schon wegen einer verheimlichten Totgeburt auf Grund des Gesetzes wegen verhehlter Schwangerschaft durch das Schwert des Scharfrichters ihr Leben lassen muß, – sei es, daß in Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" (1781) Rosette, die in ihrer Harmlosigkeit ein Opfer der Verführungskünste des lüsternen Junkers geworden, durch die Grausamkeit des harten Vaters und durch das schändliche Anerbieten des Verführers, als Frau seines Jägers weiterhin seine Buhlin bleiben zu können, in größte Verzweiflung gebracht, in einem Moment geistiger Umnachtung ihr kaum geborenes Kind ersticht — es ist durchweg ein Thema, das in verschiedenen Variationen seinen Grundzug behält.

In der Herauskristallisierung dieses Grundzuges, nämlich in der Taktik der Anklage und Verteidigung, äußert sich teils mehr teils weniger die gleiche Tendenzabsicht: die Dichter bringen durch ihre scharfen Angriffe gegen die Vorurteile des Standesunterschiedes und gegen die Despotie von Gesetz und Richter einen neuen Begriff der Schuldfrage auf, indem sie den Kindesmord als eine notwendige Folgeerscheinung der sozialen Mißstände und der Inkonsequenz bürgerlicher Moralanschauung erklären, die der illegalen Mutter gleichsam selbst das Mordwerkzeug in die Hand drücken. Diese Tat aber, die nicht der eigenen bösen Willensinitiative entspringt, sondern wozu das Sosein des Milieus die Triebfeder ist, darf niemals die ganze Schwere des Gesetzes treffen.

Die Werke, die diese Behandlung des Kindesmordmotives verfolgen, sind als rein soziale Dichtung zu werten und stehen als solche am Anfang einer neuen Kunstgattung, der im späteren Verlauf in der deutschen Dichtung ein großer und einflußreicher Raum zugedacht ist. Im Zuge dieser sozialen Dichtung sehen wir auch das Kindesmordmotiv wieder auftauchen. So ist es um die letzte Jahrhundertwende Gerhart Hauptmann, der in seiner „Rose Bernd" (1903) um eine dramatische Gestaltung dieser problematischen Figur ringt. Wohin aber der Weg führt, wenn die dichterische Schau fehlt und das Werk nur von berechnender Tendenz diktiert wird, dafür mögen zwei „Dichtungen" Beweis ablegen, die — wenn man überhaupt einen Vergleich ziehen darf – so recht den poetischen Standard der Kindesmörderinfigur aus der Sturm- und Drangdichtung verdeutlichen: Ferdinand Bruckners „Die Verbrecher" (1928) und Friedrich Wolfs „Cyankali" (1929). Es sind das zwei Theaterstücke, denen die in den ewigen Forderungen der Natur begründete Zügelung und Bändigung des Kulturrevolutionären, wie es die Sturm- und Drangdichter beherrschte, vollkommen abgeht. Stärker noch als bei Bruckner, dessen Werk ein Ausfluß jener psychoanalytischen Manie ist, die den Menschen nur als Maschine seines sexuellen Triebes ansieht, tritt uns bei Wolf die nackte, jedem natürlichen und gesunden Volkstum hohnsprechende Tendenz entgegen. Hier ist von einem dichterischen Ringen um die Tragik der Kindesmörderin keine Rede mehr, vielmehr mißbraucht in diesem Machwerk ein jüdischer Arzt die Bühne

als Forum zur Propagierung einer Freiheitsforderung — Geburtenregelung —, die in keiner Weise wie im Sturm und Drang ihre ethische Basis in der ursprünglichen Kraft der Natur findet, sondern es ist als konsequente Folge der materialistisch-liberalistischen Weltanschauung das Verlangen nach restloser Freiheit über den Körper nur des Körpers selbst wegen (Untertitel: „§ 218"!). Diese „Dramen" konnten aber niemals Allgemeingut des Volkes sein und zündender Funke werden – das letztere höchstens im negativen Sinne zur Absicht des Verfassers. Sie stimmen in den Schwanengesang jenes Schrifttums ein, das nicht allzulange nach ihrem Entstehen der gesunde Wille des Volkes abschüttelte.

b) Die untendenziöse, poetisch-reine Behandlung des Kindesmordmotivs.

Neben diejenigen Dichtungen, die in der Darstellung des Kindesmordmotivs einen sozialen Zweck verfolgen und damit zur Zeitdichtung werden, stellen sich einige andere, die zwar auch mit Begierde das Thema aufgreifen, die sich aber nicht auf den sozialen Protest konzentrieren, sondern bei denen die Figur der Kindesmörderin in den poetisch-ästhetischen Mittelpunkt der Darstellung rückt. In diesen Werken wird der Zweckgehalt der Person der Kindesmörderin, wie er in den Tendenzstücken das Primäre ist, in den Hintergrund geschoben, zugunsten des überzeitlichen Gestaltungswillens des Dichters, auf den von diesem Blickfelde aus vor allem die Psyche der Kindesmörderin als der Verkörperung der Tragödie einer verlassenen Mutter schlechthin gewaltige Anziehungskraft ausübt. Der gegebene Raum zur Entfaltung der Seelenstudie einer solchen von Liebesleid und unglücklichem Mutterschicksal gequälten Frau bietet sich in der Lyrik, die daher auch von den Dichtern zur Wiedergabe der erschütternden Kämpfe der außerehelichen Mutter besonders in Anspruch genommen wird. Hier führt der Weg von der wehmütigen Schilderung der Seelenstimmung des verlassenen Fräuleins in Maler Müllers Ballade „Das braune Fräulein" (1776) über das durch seine übertrieben-grelle Ausmalung des Wahnsinnsaffektes eher einer Schauergeschichte ähnelnde Gedicht Sprickmanns „Ida" (1777) und über die ergreifend-bildhafte Darstellung der von der stachelnden Stimme des Gewissens hin und her gezerrten und die glückhafte Zeit ihrer Liebe verfluchenden Mutter in Meißners „Mörderin" (1779) zu Schillers Jugendgedicht „Die Kindesmörderin" (1781), in dem die widersprechendsten Herzensgefühle eines kurz vor der Hinrichtung stehenden Mädchens in psychologisch fein abgestimmter Form ihre vollendete Wiedergabe finden.

J. W. Goethe: „Der Urfaust" (1775).

Die dichterisch schönste und ideelich tiefste Gestaltung, die alle anderen Schöpfungen der Sturm- und Drangzeit weit hinter sich läßt, erfährt das Motiv der Kindesmörderin in Goethes „Urfaust", dessen größter Raum durch die Gretchentragödie angefüllt ist. Wie die übrigen Dramatiker greift auch Goethe in den engsten Rahmen kleinbürgerlichen Lebensschicksals, aber wie ganz anders wird hier die Tragödie der

Kindesmörderin erfaßt. Der Dichter wendet das Thema nicht zum Tendenziösen hin, sondern ihn interessiert das Allgemein-Menschliche der problemreichen Gestalt. Es ist das tragische Geschick der verlassenen Geliebten, wie es zu jeder Zeit geschieht und geschehen kann. Gerade die Worte Mephistos — einmal auf die Bemerkung Marthens: „. . . Er scheint ihr gewogen" hin: „Und sie ihm auch, das ist der Lauf der Welt", und dann: „Sie ist die erste nicht!" — drücken der Tragödie das inhaltschwere Gepräge stetigen Lebensgeschehens auf. Der Bereich der Handlung ist darum auch nicht mehr die betont-begrenzte Sphäre des gesellschaftlichen Standes, sondern die natürlichen Beziehungen zwischen Mann und Weib, das ewig-gültige menschliche Erleben werden hier zur treibenden Kraft. „. . . Das ideengeschichtlich Entscheidende liegt gerade in dem Umstande, daß das, was vom gesellschaftlichen Standpunkt aus eine unverzeihliche Übertretung der Sitte ist, hier überhaupt nicht mehr unter dem Gesichtspunkte der gesellschaftlichen Sitte, sondern . . . sub specie aeterni gewertet wird."[57])

Um eine generelle Verurteilung der Mordtat — und an dieser Tatsache kann alle Beschönigung der Dichter nicht rütteln — bei dem Leser zu schwächen und höchstes Mitgefühl bei ihm wachzurufen, hat Goethe die Gestalt der Kindesmörderin in ganz anderer und vollkommenerer Weise, als es seine Zeitgenossen vermögen, in Beziehung gebracht zu der hohen Auffassung von der tragischen Schuld. Hier zeigt sich die Kunst Goethes, die alles rein menschlich entwickelt: Faust ist kein Wüstling — Mephisto nennt ihn einmal „Du übersinnlich sinnlicher Freyer" — Gretchen, im „Urfaust" noch Margrete oder Gretgen genannt, keine Kokette und Einfältige, sie ist mit vollem und ganzen Bewußtsein liebendes Weib. Nicht als willenloses Objekt wie etwa Wagners Evchen Humbrecht[58]) fällt Gretchen dem Faust zum Opfer, sondern sie treibt eine mächtige Leidenschaft zu ihm hin, und so ist der fast allen Werken gemeinsame Zug, daß die Schuld dem Verführer zugeschoben wird, hier nicht anzutreffen, denn bei Goethe liegt die Schuld auf beiden Seiten, bei Faust und bei Gretchen. Aufgewachsen in kleinbürgerlichem Milieu, erzogen in der sittlichen Anschauung ihrer Umgebung, gerät Gretchen plötzlich in den allgewaltigen Bann reiner Liebe. Dieses „unschuldig Ding" ist ganz Naturkind, ungewollt und instinktiv nimmt sie „das Naturrecht wahrer Liebeszusammengehörigkeit"[59]) für sich in Anspruch, ohne sich aber innerlich von der ihr anerzogenen Moral befreien zu können. Sie kennt nur einen Schmerz, eine Freude: sich dem Manne hingeben, dem ihre Liebe gehört. Dieses naturbegründete reinerlebte Verlangen nach Hingabe, das seinen schönsten dichterischen Ausdruck in Gretchens Spinnlied „Meine Ruh ist hin . . ." findet, wird

[57]) Korff, Goethezeit, I, S. 244.

[58]) Gerade Wagners „Kindermörderin" ist oft in kritischen Vergleich zum „Faust" gestellt worden; da aber beide Dichter eine grundverschiedene Aufgabe verfolgen (siehe S. 79), ist ein kritisch-vergleichendes Nebeneinanderstellen dieser beiden Dichtungen ein unnützes Unterfangen.

[59]) Korff, I, S. 244.

immer stärker und raubt ihr immer mehr das innere Gleichgewicht. Die Liebe wird zum alleinbestimmenden Elemente ihrer Handlungen, und so „der Sitte nicht achtend, deren Stimme die stärkere Stimme der Natur in diesem Augenblicke übertönt, erfüllt sie, ihrer Bestimmung getreu, ihr Frauenschicksal, unschuldig über die unsichtbare Schwelle tretend, hinter der auch sie sich plötzlich schuldig fühlt."[60]) Als sie aber jetzt im Zwiespalt ihres Ichs von Faust verlassen wird, wagt sie es nicht mehr, weiter auf dem einmal von ihr betretenen Weg der natürlichen Sittlichkeit fortzuschreiten; sie fällt zurück in die Gebundenheit ihrer alten Moralanschauung, und jetzt erst fühlt sie sich schuldbeladen der Gesellschaft gegenüber. Angst, Reue, Seelenpein ziehen sie zur mater dolorosa hin: „Hilf, rette mich von Schmach und Tod!" (Urfaust). Mit Anteilnahme sehen wir Gretchen nun der nicht mehr abwendbaren Verzweiflung zutreiben und erleben die ergreifende Domszene, wo die Stimme des Gewissens die durch den Tod der Mutter besonders Nervengeschwächte zusammenbrechen läßt. Ihrer Sinne nicht mehr mächtig, steigert Gretchen ihre Schuld zum höchsten: von der Mißachtung bürgerlicher Moral über den Muttermord zur Tathandlung des Kindesmordes, wodurch sie auch äußerlich mit der Gesellschaftsordnung in Konflikt kommt und des Todes schuldig wird. Der Dichter hat es verstanden, auch bei dieser traurigen Handlung die poetisch-ästhetische Gesamtlinie zu wahren, indem er jede abstoßende Szene wie etwa den Kindesmord oder den Anblick des armen Opfers des Verbrechens vermeidet. Was wir von den schrecklichen Ereignissen wissen müssen, erfahren wir durch Erzählungen. Umso größer drückt sich aber des Dichters Genius in der Ausmalung der seelischen Not Gretchens aus. Erschütternd ist die Kerkerszene, die das geistesumnachtete Mädchen in ihrem körperlichen und seelischen Leid zeigt. Gretchen ist bereit, vor den Richterstuhl Gottes zu treten und dort ihre Tat zu verantworten. Ihr Sühnebewußtsein ist zu stark, als daß sie dem Befreiungsanerbieten Faustens folgen könnte, zumal sie dunkel fühlt, daß hinter diesem Vorschlag des Geliebten der Geist des Bösen, Mephisto, steht, und diesem Banne sucht ihr „unschuldig-schuldiges" Herz mit allen Kräften zu entgehen. Mit den Worten Mephistos „Sie ist gerichtet!" hat die Gretchentragödie dann ihren Abschluß gefunden; wir aber fühlen mit dem Dichter, daß die „schöne Seele" der Gefallenen, die, vom Goetheschen Standpunkte großzügiger Weltenschau aus betrachtet, auch innerlich rein geblieben, als Heldin diese Welt verläßt und bei Gott die ersehnte Verzeihung finden wird.

So übersteigt die Gretchentragödie alle zeitentsprossenen Werke, und während die übrigen Stürmer und Dränger die Gestalt fast nur im engsten Blickfeld sehen, weitet sich bei Goethe der Aspekt in schönster dichterischer Vollendung zum Hymnus auf die große dämonische Naturgewalt Liebe.

[60]) Korff, I, S. 249.

Schlußwort.

Mit dem dichterischen Idealbild Gretchens soll diese Untersuchung ihr Ende finden. Wir haben den langen und langsamen Weg verfolgen können, den das wachsende Interesse an der Muttergestalt in der deutschen Dichtung genommen hat, und hierbei konnten wir feststellen, wie die Mutterspäre das jeweilige Produkt der den Dichter beeinflussenden Faktoren geworden. Während im Barock der Dichter noch nichts von dem Wert der Mutter in der Familie wußte, da hier Macht, Ruhm und Glanz „der großen Welt" die gewaltigen Lebensinitiativen sind, nicht die Bande des Blutes oder die Vorgänge innerhalb des abseits liegenden Familienkreises, folgt auf diese höfische Zeit in der Aufklärung das Hindrängen des bürgerlichen Familienlebens an die Oberfläche der sozialen Schichtung. Aber noch sind die männlich-orientierte Vernunft und die von Frankreich her übernommene leichtlebige Rokokokultur zu stark, um die der Mutteridee innewohnenden Kräfte voll erkennen zu können, es bleibt daher schwer und gelingt nur selten, neben der absoluten Machtstellung des Hausvaters der Mutter den ihr gebührenden Platz einzuräumen. Erst die ideenumwälzende Lebensverbundenheit des Sturmes und Dranges kann die zwangsläufige Notwendigkeit nicht mehr umgehen, sich mit dem Tätigkeitsfeld der Mutter zu befassen. Der bisher kaum geachtete Erziehungseinfluß der Mutter ist Wirklichkeit geworden und findet sowohl in negativer wie auch in positiver Darstellung seinen Niederschlag. Und nicht nur der Familienmutter widerfährt zum ersten Male in der deutschen Dichtung eine hinreichende Würdigung, auch die bisher nur als Außenseiterin der menschlichen Gesellschaft betrachtete außereheliche Mutter wird durch die Gestalt der Kindesmörderin in das urteilmildernde Licht des menschlichen Verstehens und Begreifens einbezogen. Zu dieser Neubewertung des Mutterbegriffes tritt weiterhin die Eigenschöpfung des erhabenen Bildes inniger Mutterliebe, wie es vor allem im „Götz" und in „Golo und Genoveva" der deutschen Gefühlstiefe entspricht. Somit ist es das Verdienst des Sturmes und Dranges, mit der Eroberung der Gegenwart für die deutsche Dichtung auch die so lange vernachlässigte und in den Hintergrund zurückgedrängte Muttergestalt aus der bisher ihr aufgezwängten Versunkenheit heraufgehoben und den Blick geweitet zu haben für die poetische Schau wahren deutschen Mütterlichkeitsideals, wie es die nachfolgende Klassik in unvergänglichen Werken vor den Augen der Nachwelt erstehen läßt.

Literaturverzeichnis.

Texte.

1. Aufklärung.

Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe 14: **Aufklärung.** Hrsg. Fr. Brüggemann, Leipzig ab 1928.

Deutsche Nationallitteratur. Hrsg. J. Kürschner. Bd. 72 „Lessings Jugendfreunde", Berlin 1883.

von Brawe, Joachim Wilhelm: „Trauerspiele", Berlin 1768.

von Cronegk, Johann Friedrich: Schriften 1. Bd., Leipzig 1771.

Gellert, Chr. F.: „Die Betschwester", Lustspiel.

— „Leben der schwedischen Gräfin von G . . .", Roman. In Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller und Dichter, III. und IV. Teil, Carlsruhe 1774.

Gottsched, Johann Christoph: „Versuch einer kritischen Dichtkunst", 4. Aufl. Leipzig 1751.

— „Die Deutsche Schaubühne", 1.—6. Teil, Leipzig 1746—49.

Lessing, G. E.: Werke. Hrsg. R. Boxberger. Berlin und Stuttgart 1883—89.

Schlegel, J. Elias: Werke. Kopenhagen und Leipzig 1762.

Schnabel, J. Gottfried: „Die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer." Hrsg. Ludwig Tieck, Breslau 1828.

Weiße, Christian: „Beytrag zum Deutschen Theater", 2. Auflage, 1. 5. Theil, Leipzig 1767—69.

2. Sturm und Drang.

Diderot, Denis: „Oeuvres Complètes." Hrsg. J. Assézat, Paris 1875.

Goldsmith, Oliver: „Der Landprediger von Wakefield." Deutsch von Fr. Hörlek, Reclam, Leipzig (o. J.).

Rousseau, J. J.: „Julie oder Die neue Héloise." Übersetzung von Th. Heil im Propyläen-Verlag, Berlin (o. J.).

de Saint-Pierre, Bernardin: „Paul et Virginie", Collection Nelson, Paris (o. J.).

Bongs Goldene Klassiker-Bibliothek: Sturm und Drang, 1—4. Hrsg. Karl Freye, Berlin (o. J.).

Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen: Reihe 15: **Irrationalismus.** Hrsg. H. Kindermann. Bd. 6 „Von deutscher Art und Kunst". Leipzig 1935.

Deutsche Nationallitteratur. Hrsg. J. Kürschner. Bd. 79—81: **Stürmer und Dränger,** v. A. Sauer, Berlin (o. J.).

Boie, H. C.: „Deutsches Museum", 1777—79, Leipzig, u. a. enthaltend: 1777, 1. Bd.: **Sprickmann** „Ida" S. 120, 1777, 2. Bd.: **Barkhausen,** Viktor: „Vermischte Anmerkungen und Erläuterungen über die Todesstrafen und verwandte Materien." S. 154 ff. und S. 328 ff. 1779, 1. Bd. **Meißner:** „Lied einer Gefallenen", S. 379, „Die Mörderin", S. 380.

Bürger, Gottfried Aug.: „Gedichte", in Kürschners DNL., Bd. 78, Berlin 1883.
von Gemmingen, Otto Heinrich: „Der Deutsche Hausvater oder die Familie", in Kürschners DNL., Bd. 139, II. 1. Stuttgart (o. J.).
Goethe, J. W.: Sämtliche Werke. Cotta'sche Jubiläumsausgabe. Stuttgart 1906.
— „Faust", Hrsg. Robert Petsch. 2. Ausgabe, Leipzig 1925.
Klinger, Fr. Maximilian: „Otto". Trauerspiel in Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts. Hrsg. Sauffert. 1—6. Heilbronn 1881—82.
Schiller, Friedr.: Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe v. Cotta. Stuttgart (o. J.)
Sprickmann, A. M.: „Der Schmuck". Schauspiel in 5 Aufzügen. Münster 1780.
Wagner, Heinrich Leopold: „Die Reue nach der That", ein Schauspiel. Frankfurt a. M. 1775.
[Bruckner, Ferdinand: „Die Verbrecher". Berlin 1928.
Hauptmann, Gerhart: Gesammelte Werke in 8 Bänden. Berlin 1922. Bd. 3
Wolf, Friedrich: „Cyankali, § 218". Berlin 1929.]

Allgemeines.

Arnold, Robert Franz: „Das deutsche Drama". München 1925.
Borcherdt, Hans Heinrich: „Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland". 1. Teil. Leipzig 1926.
Cassirer, Ernst: „Freiheit und Form". Berlin 1917.
Eloesser, Artur: „Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert". Berlin 1898.
— „Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart", Bd. 1. Berlin 1930.
Ermatinger, Emil: „Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung", in der Reihe: „Handbuch der Kulturgeschichte". I, 3. Potsdam 1934—35.
Hettner, Hermann: „Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert". Hrsg. G. Witkowski. Leipzig 1929.
Holl, Karl: „Geschichte des deutschen Lustspiels". Leipzig 1923.
Joel, Karl: „Wandlungen der Weltanschauung". Eine Philosophiegeschichte als Geschichtsphilosophie. Teil 1 und 2. Tübingen 1929.
Keller-Fehr: „Die Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung", in der Reihe: „Handbuch der Literaturwissenschaft". Hrsg. O. Walzel. Potsdam 1927.
Klemperer-Hatzfeld-Neubert: „Die Romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution", in der Reihe „Handbuch der Literaturwissenschaft". Hrsg. O. Walzel. Potsdam 1927—29.
Müller, Günther: „Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocks", in der Reihe: „Handbuch der Literaturwissenschaft". Hrsg. O. Walzel. Potsdam 1927—29.
Schneider, Ferdinand J.: „Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus, 1700—1785", in Epochen der deutschen Literatur. Hrsg. J. Zeitler. Stuttgart 1924.
Touaillon, Christine: „Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts". Wien und Leipzig 1919.
Walzel, Oskar: „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart". Bd. 1, in der Reihe „Handbuch der Literaturwissenschaft". Potsdam 1927—29.
— „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit". Leipzig 1922.
von Wiese, Benno: „Dichtung und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts". Eine Problem- und Literaturschau, in „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte". Jahrg. 12 u. 13. Halle 1934/35.
Wülker, Richard: „Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart". 2. Aufl., Leipzig und Wien 1906—1907.

Spezialliteratur.

Bara, J.: „Das Gesellschaftsbild des Sturmes und Dranges", in „Zeitschrift für Volkswirtschaft und Sozialpolitik". Bd. 3. S. 743. Wien 1924.
Bellermann, L.: „Schillers Dramen". Bd. 1—2. Berlin 1908.

Berger, Arnold: „Lessings geistesgeschichtliche Stellung". Leipzig 1929.
Bran, Friedrich Alexander: „Herder und die deutsche Kulturanschauung". Probleme der Staats- und Kultursoziologie. 6. Bd. Berlin 1932.
Brüggemann, Fritz: „Gellerts schwedische Gräfin". Eine entwicklungsgeschichtliche Analyse. Aachen 1925.
— „Lessings Bürgerdramen und der Subjektivismus als Problem", in „Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts". Frankfurt a. M. 1926, S. 69.
— „Der Kampf um die bürgerliche Welt- und Lebensanschauung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts", in „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 3. Jahrgang. Halle 1925, Bd. 3. S. 94—127.
Danzel, Wilhelm: „Gottsched und seine Zeit". Leipzig 1855.
Elster, Ernst: „G. E. Lessing". Marburger akademische Reden, Nr. 48. Marburg 1929.
Froitzheim, J.: „Goethe und Heinrich Leopold Wagner". Straßburg 1889.
Glarner, Elisabeth: „Wandlungen im Geiste des Bürgertums um die Wende des 18. Jahrhunderts". Diss. Bonn 1925.
Gluth, Oskar: „Lenz als Dramatiker". Diss. München 1912.
Günther, R. G. Hans: „Psychologie des deutschen Pietismus", in „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte") 4. Jahrgang. Halle 1926, S. 146.
Heckel, Hans: „Zu Begriff und Wesen des literarischen Rokoko in Deutschland", in Festschrift Theodor Siebs. Breslau 1933.
Hedicke, Franz: „Die Technik der dramatischen Handlung in F. M. Klingers Jugenddramen". Diss. Halle 1911.
Jenisch, Erich: „Die Entfaltung des Subjektivismus von der Aufklärung zur Romantik". Königsberger Deutsche Forschungen, Heft 6. Königsberg 1929.
Kindermann, Heinz: „Entwicklung der Sturm- und Drangbewegung". Sonderabdruck. Wien 1925.
— „J. M. R. Lenz und die Deutsche Romantik". Wien und Leipzig 1925
— „Durchbruch der Seele", Danziger Beiträge, Heft 1. Danzig 1928.
— „Lessings Entdeckung des Menschen", in „25 Jahre Technische Hochschule Danzig". Danzig 1929. S. 27—36.
— „Goethes Menschengestaltung". Bd. 1. Berlin 1932.
Kluckhohn, Paul: „Die Auffassung der Liebe im 18. Jahrhundert und in der Romantik". 2. Aufl. Halle 1931.
— „Die Idee des Volkes im Schrifttum der deutschen Bewegung von Möser bis Grimm". Berlin 1934.
Koch, Fr.: „Lessing und der Irrationalismus", in „Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte". Heft 1. Halle 1928.
Korff, H. A.: „Geist der Goethezeit". 1. Teil. Leipzig 1923.
— „Die Dichtung von Sturm und Drang im Zusammenhange der Geistesgeschichte". Leipzig 1928.
Köster, Albert: „Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit". Heidelberg 1925.
Kühnemann, E.: „Herder". München 1912.
Landsittel, Fritz: „Die Figur der Kurtisane im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts". Diss. Heidelberg 1923 (Maschinenschrift).
May, Kurt: „Das Weltbild in Gellerts Dichtung". Deutsche Forschung. Heft 21. Frankfurt a. M. 1928.
Minor, J.: „Goethes Faust". Entstehungsgeschichte und Erklärung. 1. Bd. Stuttgart 1901.
— „Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts". Innsbruck 1880.
Müller, Günther: „Aufklärungszeitalter", in „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft". 6. Bd. Freiburg 1931. S. 82.
Nowack, Wilhelm: „Liebe und Ehe im deutschen Roman zu Rousseaus Zeiten". Diss. Bern 1905.
Oehlke, Waldemar: „Lessing und seine Zeit". München 1919.

Palitzsch, Otto Alfred: „Erlebnisgehalt und Formproblem in Maximilian Klingers Jugenddramen". Hamburgische Texte und Untersuchungen. II, 2. Dortmund 1924.
Rameckers, J. Matthias: „Der Kindesmord in der Literatur der Sturm- und Drangperiode". Ein Beitrag zur Kultur- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Diss. Amsterdam 1927.
Rieger, Max: „F. M. Klinger, sein Leben und Werk". Darmstadt 1880—96.
Sauer, August: „Joachim W. Brawe", in „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte", Heft 30. Straßburg 1878.
Selver, Henrik: „Die Auffassung des Bürgers im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts". Diss. Leipzig 1931.
Seuffert, B.: „Maler Müller". Berlin 1877.
Sommerfeld, Martin: „Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung", in „Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte". Bd. 4. S. 465. Halle 1926.
Schmidt, E.: „Richardson, Rousseau und Goethe". Jena 1875.
Stammler, Wolfgang: „Der Hofmeister von Jakob Michael Reinhold Lenz". Diss. Halle 1908.
Stockmeyer, Clara: „Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges". Frankfurt a. M. 1922.
Unger, R.: „Hamann und die Aufklärung". Jena 1911.
— „Vom Sturm und Drang zur Romantik". Eine Problem- und Literaturschau, in „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte". Bd. 2, 4, 6. Halle 1924, 1926, 1928.
Wesly, Margot: „Das junge Mädchen im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des Sturmes und Dranges". Leipzig 1933
Weißenfels, R.: „Goethe im Sturm und Drang". Halle 1894.
v. Wiese, Benno: „Lessing, Dichtung, Ästhetik, Pphilosophie". Leipzig 1931.
Wieser, Max: „Der sentimentale Mensch". Gotha 1924.
Winterholer, Hans: „Eltern und Kinder in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts". Gießener Beiträge 1924.
Witkowski, G.: „Goethes Faust". Leipzig 1908.
Zorn, Josef: „Die Motive der Sturm- und Drangdramatiker". Diss. Bonn 1909.
Zollinger, Max: „Die Rolle der Mutter im bürgerlichen Trauerspiel", in „Die Literatur". Jahrgang 27. 1925. S 571.

Lebenslauf.

Am 9. März 1908 wurde ich, Heinz Hubert Saddeler, als Sohn des Rektors Peter Saddeler und seiner Ehefrau Elisabeth geb. Krupp in Düsseldorf geboren. Nachdem ich Ostern 1928 am Staatlichen Hohenzollern-Gymnasium zu Düsseldorf meine Reifeprüfung absolviert hatte, besuchte ich die Universitäten zu Wien, Paris und Münster, um Germanistik und Romanistik zu studieren. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Kluckhohn, Koch, Arnold, Wurzbach in Wien, Brunot, Cohen, Lichtenberger an der Sorbonne zu Paris, und Günther Müller, Schwietering, Wust, Lerch und Heinermann in Münster. Allen meinen akademischen Lehrern spreche ich meinen Dank aus. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Günther Müller, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich durch sein Wohlwollen ermutigt hat, sie bis zu Ende durchzuführen.